# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

# PRO ET CONTRA

СЕВЕРО-ЗАПАДНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ

РУССКИЙ ХРИСТИАНСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

*Издание подготовлено в рамках региональной программы*
*Северо-Западного отделения*
*Российской академии образования*

Серия
«РУССКИЙ ПУТЬ»

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ: PRO ET CONTRA

*Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников*

Антология

Издательство
Русского Христианского гуманитарного института
Санкт-Петербург
2004

# Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

Серия основана в 1993 г.

Редакционная коллегия серии:

*Д. К. Бурлака* (председатель), *А. А. Грякалов, А. А. Ермичев, Ю. В. Зобнин, К. Г. Исупов* (ученый секретарь), *А. А. Корольков, Г. М. Прохоров, Р. В. Светлов, В. Ф. Федоров*

Ответственный редактор тома

*Д. К. Бурлака*

Издание подготовил

*А. В. Лавров*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект 03—04—16140*

**Андрей Белый: pro et contra** / Сост., вступ. статья, коммент. А. В. Лаврова. — СПб.: РХГИ, 2004. — 1048 с. — (Русский путь). Habent sua fata libelli

В антологии «Андрей Белый: pro et contra» сведены воедино различные точки зрения современников на крупнейшего писателя-символиста и на место, занимаемое им в русской культуре. Книгу составляют статьи, эссе, рецензии, принадлежащие крупнейшим писателям, публицистам, критикам, философам первой трети XX века, а также малоизвестным авторам, в совокупности позволяющие воссоздать общую картину восприятия творчества Андрея Белого, обозначить контуры того образа писателя, который складывался благодаря разноплановым его интерпретациям. Значительная часть материалов, включенных в Антологию, извлечена из периодических изданий 1900—1920-х гг. и никогда не перепечатывалась.

Книга предназначена для российских и зарубежных исследователей творчества Андрея Белого, для студентов и преподавателей гуманитарных вузов и университетов, а также для всех тех, кто интересуется литературными и духовными исканиями конца XIX — начала XX века.

*На фронтисписе:* Андрей Белый. Силуэт. Работа Е. Кругликовой (1910-е годы)

© А. В. Лавров — составление, вступительная статья, комментарий, 2004
© Русский Христианский гуманитарный институт, 2004
© «Русский путь» — название серии, 1994

## ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Вы держите в руках очередную книгу «Русского Пути» — «Андрей Белый: pro et contra».

«Русский Путь» нельзя оценить как сугубо научный или учебный проект, хотя стремление постоянно совершенствовать научно-редакционную подготовку и ориентация на студенческо-преподавательскую аудиторию очевидны. По существу, серия представляет собой феномен национального самосознания, один из путей, которым русская культура пытается осмыслить свою судьбу.

Изначальный замысел проекта состоял в стремлении представить русскую культуру в системе сущностных суждений о самой себе, отражающих динамику ее развития во всей ее противоречивости. На первом этапе развития проекта «Русский Путь» в качестве символизации национального культуротворчества были избраны выдающиеся люди России. «Русский Путь» открылся антологией «Николай Бердяв: pro et contra. Личность и творчество Н. А. Бердяева в оценке русских мыслителей и исследователей». Последующие книги были посвящены творчеству и судьбам видных деятелей отечественной истории и культуры. Состав каждой из них формировался как сборник исследований и воспоминаний, компактных по размеру и емких по содержанию, оценивающих жизнь и творчество этих представителей русской культуры со стороны других видных ее деятелей — сторонников и продолжателей либо критиков и оппонентов. Тексты антологий снабжались комментариями, помогающими современному читателю осознать исторические обстоятельства возникновения той или иной оценки, мнения. В результате перед глазами читателя предстали своего рода «малые энциклопедии» о П. Флоренском, К. Леонтьеве, В. Розанове, Вл. Соловьеве, П. Чаадаеве, Н. Гумилеве, М. Горьком, В. Набокове, А. Пушкине, М. Лермонтове, А. Чехове, арх. Феодоре (Бухареве) и К. Победоносцеве, А. Ахматовой, А. А. Блоке и др.

Институту удалось привлечь к сотрудничеству в «Русском Пути» замечательных ученых, деятельность которых получила поддержку Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), придавшего качественно новый импульс развитию проекта. В результате «Русский Путь» расширяется структурно и содержательно. Итогом этого процесса может стать «Энциклопедия самосознания русской культуры».

Потребность в тематическом расширении серии более чем очевидна. «Русский Путь» исходно замышлялся как серия книг не только о мыслителях, но и шире — о творцах отечественной культуры и истории. К настоящему времени открыто два новых слоя антологий: о творцах российской политической истории и государственности, в первую очередь о десяти российских императорах, от Петра I до Николая II (в рамках подсерии вышла книга о Петре I, готовятся книги о Екатерине II и Николае II), и об ученых, которые оказали трансформирующее воздействие на национальную ментальность и развитие мировой науки (вышли антологии о В. Вернадском и И. Павлове).

Следующий вектор расширения «Русского Пути» связан с сознанием того, что национальные культуры формируются в более широком контексте — мирового культурно-исторического процесса, испытывая воздействие, как правило опосредованное, со стороны творцов иных культурных миров. Серию «Западные мыслители в русской культуре» РХГИ открыл антологиями «Ф. Ницше: pro et contra», «Шеллинг: pro et contra» и продолжил книгами «Платон: pro et contra», «Августин: pro et contra»; готовятся сборники об Аристотеле, И. Канте, Ж.-Ж. Руссо.

Однако принципиально новым шагом, расширяющим тематику «Русского Пути», станет переход от персоналий к реалиям. Последние могут быть выражены различными терминами — «универсалии культуры», «мифологемы-идеи», «формы общественного сознания», «категории духовного опыта», «формы религиозности».

Вокруг идей-мифологем типа «судьба», «смерть», «свобода» можно сгруппировать действительно «звездные» суждения, что труднодостижимо, когда речь идет об оценке персоналий, в которой всегда присутствуют личные пристрастия и привходящие обстоятельства. Своеобразие работы над антологиями названного типа в том, что значительная их часть возможна только в электронной версии. Это требует структурного расширения «Русского Пути». Таковое предполагает создание расширенных (электронных) версий антологий и поэтапное структурирование этой базы данных, имеющее целью сформировать гипертекстовую мультимедийную систему «Энциклопедия самосознания русской культуры». Поддержка со стороны Российского гуманитарного научного фонда данной идеи и вывод системы в Международную сеть сделает круг пользователей практически неограниченным и поможет решить проблему доступности «Русского Пути» для академических институтов и учебных заведений.

Очередная перспектива развития является долгосрочной и требует значительных интеллектуальных усилий и ресурсов. Поэтому РХГИ приглашает к сотрудничеству ученых, полагающих, что данный проект несет в себе как научно-образовательную ценность, так и жизненный, духовный смысл.

А. В. Лавров

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В КРИТИЧЕСКИХ ОТРАЖЕНИЯХ

Среди не слишком многочисленных откликов на кончину Андрея Белого, которые появились в печати в 1934 г., один, принадлежавший В. Ф. Ходасевичу, начинался словами: «8 января умер от артериосклероза Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев). <...> То был человек, отмеченный не талантом, не дарованием, но несомненной гениальностью. Многие обстоятельства, личные и общественно-литературные, помешали ему во всей полноте развернуть свои силы. Вечно мятущийся, вечно взволнованный до самых глубин души своей, не осуществил он всего того, что мог бы осуществить человек, одаренный природой так щедро, как был одарен Андрей Белый. Все им сделанное замечательно, но печать спешности, недовершенности, порой срыва, лежала почти на всем. Быть может, именно душевные силы, как бы бьющие через край физического состава его, были тому причиной. Со всем тем — литературное наследство Белого огромно» [1].

В этих строках сформулированы основные положения, которые обычно акцентировали современники Андрея Белого, позитивно оценивавшие его вклад в культуру. Даже самые высокие, восторженные фразы редко произносились без корректирующих и ограничительных характеристик, указывавших на дисгармоничность творческой натуры писателя, на внешние или внутренние — а чаще и на внешние, и на внутренние — препятствия, мешавшие этой натуре реализоваться во всей полноте и многогранности. Такой подход отличает большинство итоговых, суммарных оценок сделанного Андреем Белым в литературе. Неудивительно, что и по мере становления и развития Белого как творческой индивидуальности в литературной среде высказывались о нем самые разнообразные суждения, очень часто полярно противостоящие друг другу, свидетельствовавшие как о непримиримых различиях в критических установках, так и о внутренних противоречиях и несогласованностях в самом предмете критического анализа.

Среди разнообразных автобиографических регистрационных сводов, сохранившихся в рукописном наследии Андрея Белого, имеется любопытный документ, в котором писатель попытался обобщить библиографические сведе-

---

[1] *Ходасевич Владислав*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 288. Впервые опубликовано в парижской газете «Возрождение» 13 января 1934 г.

ния о публикациях, содержавших отклики на его произведения, и собственные впечатления от этих текстов[2]. Критические отзывы были распределены по трем рубрикам: отзывы положительные, отрицательные и «неопределенные», т. е. не дававшие однозначных оценок.

Некоторые современники Андрея Белого отслеживали печатные отзывы о своем творчестве гораздо более аккуратно и методично: Федор Сологуб, например, собирал их и объединял в подборках или тетрадях применительно к каждой книге, получал из бюро газетных вырезок опубликованные статьи, обзоры и рецензии, в которых так или иначе фигурировало его имя. Андрей Белый являл собою противоположную крайность. Никаких подсобных материалов, с помощью которых он мог бы освежить в памяти свои впечатления о припомнившихся ему работах, у него наверняка не было, и этим объясняются многие неточности, аберрации, а иногда и совсем неверные утверждения в упомянутом документе. В частности, Белый называет Тэффи в числе критиков, которые «особенно упражнялись» в сочинении «бранных заметок» о его творчестве, — между тем как известны всего лишь две такие заметки — рецензия на «Пепел», помещенная в газете «Речь» 22 декабря 1908 г. под псевдонимом Поэт XIX столетия, и появившийся там же 29 декабря под тем же псевдонимом фельетон «Чающие от юродивого». «Резко бранная», опять же по определению Белого, рецензия на «Пепел» Н. Кадмина (Н. Я. Абрамовича) вообще, насколько нам известно, не была напечатана — а Белый в данном случае мог подразумевать суждения о его творчестве в статье Абрамовича «Стихийность в молодой поэзии», опубликованной в журнале «Образование» (1907, № 11) за год до появления «Пепла». Не вышла в свет и не отложилась в архиве указываемая Белым рецензия А. Блока на 3-ю «симфонию» «Возврат»; скорее всего, эта рецензия — плод фантазии Белого[3], и не исключено, что столь же безосновательны и некоторые другие сделанные им указания, точных библиографических аналогов которым установить не удалось. Подоб-

---

[2] Рукопись (помещенная в полном объеме в наст. изд., с. 30—38) сохранилась в архиве издательства «Никитинские субботники» вместе с составленными Андреем Белым кратким автобиографическим очерком и списком его книг и наиболее значимых публикаций в периодике и сборниках. Датируемые 1927 г., эти тексты, возможно, предназначались для использования их в неосуществленном издании, готовившимся к 25-летию литературной деятельности Андрея Белого. Ср. запись Белого в «Ракурсе к Дневнику» за 28 марта 1927 г.: «Отвечаю на анкету Никитиной» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 127 об.); в письме Белого к П. Н. Зайцеву от 30 марта 1927 г. — просьба передать Е. Ф. Никитиной «все нужные материалы», в том числе фотографические карточки (Минувшее. Исторический альманах. Вып. 13. М.; СПб., 1993. С. 257. Публ. Дж. Мальмстада). См. также: *Зайцев П. Н.* Андрей Белый и «Никитинские субботники» / Публ. В. П. Абрамова // Лит. обозрение. 1995. № 4—5. С. 125—128; *Фельдман Д. М.* Салон-предприятие: писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920—1930-х годов. М., 1998. С. 139—140.

[3] В перечне утраченных прозаических текстов Блока, приводимом Д. М. Магомедовой (см.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 249), рецензия на «Возврат» Андрея Белого не обозначена.

ных поправок требуют очень многие суждения и оценки в составленном Белым реестре. Что же касается главной мысли, проходящей сквозь этот библиографически несостоятельный документ, — мысли о невостребованности своего творчества и его непонятости читающей публикой, о критическом равнодушии либо тенденциозной предрасположенности, — то в этом плане Андрей Белый одновременно прав и не прав.

Он не прав, сообщая о том, что его «Символизм», «Луг зеленый» и «Арабески» были встречены молчанием в прессе — забыв многие печатные отклики об этих книгах, а возможно, и не заметив их в свое время, когда они увидели свет. Не прав он и во многих других аналогичных случаях. (Перечень статей и рецензий, представленный в реестре Белого, можно значительно расширить практически по всем рубрикам; благодаря кропотливым разысканиям, начатым еще при жизни Белого Д. М. Пинесом, продолженным К. Н. Бугаевой и дополненным современными библиографами, мы на сегодняшний день располагаем вполне надежным сводом литературы о писателе — конечно, не свободным от пропусков, но все же весьма репрезентативным[4].) И в то же время нельзя не отметить правоту Белого в самом существенном, в главной эмоции, которая возникает у него при осмыслении совокупности написанного о его произведениях. Обзор критической литературы о своем творчестве он предпринял в 1927 г., находясь в скрытой оппозиции к генеральной линии советского литературного развития и к новому литературному «истэблишменту», — со своей стороны выказывавшему полное небрежение по отношению к Белому как представителю символизма. Новые отрицатели символизма во многом смыкались с его прежними отрицателями — массовой критикой рубежа XIX— XX вв. Став маститым писателем, получив определенное, хотя и не повсеместное, признание, Белый вновь слышал в свой адрес высказывания, по сути не противоречившие тем отзывам, которыми были встречены его первые литературные выступления. Неудивительно поэтому, что в сознании Белого «отрицательный» баланс написанного о его творчестве превалировал над «положительным», — в то время как глубоких и проницательных суждений о нем еще при жизни писателя было высказано немало (правда, далеко не все из них оказались учтенными в его регистре). В целом же Белый был глубоко неудовлетворен тем, как в критической среде реагировали на его произведения — безотносительно к раздаваемым оценкам. 12(25) декабря 1913 г. он писал Иванову-Разумнику, призывая его высказаться в печати о романе «Петербург»: «Я всегда стремился учиться у критики; но, увы: до сих пор

---

[4] См.: Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиограф. указ. Т. 3. Ч. I. М., 1979. С. 114—196 («Андрей Белый» — сост. Н. Г. Захаренко и В. В. Серебрякова); Андрей Белый. Библиограф. указ., 1976 — август 1986 / Сост. М. А. Бенина // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 806—829; Андрей Белый. Библиограф. указ., 1986—1993 / Сост. Г. А. Мамонтова // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 302—363. При подготовке первой из названных работ были использованы библиографические указатели публикаций Андрея Белого и литературы о нем, составленные К. Н. Бугаевой (в значительной части на основе материалов, полученных от Д. М. Пинеса) и хранящиеся в архиве Андрея Белого (ГПБ. Ф. 60. Ед. хр. 108, 114, 116).

учился малому: меня или немотивированно одобряли, или немотивированно ругали (чаще всего последними словами); а из брани или похвалы, право, мало что вынесешь» [5].

Внешние затруднения на читательском пути к Андрею Белому были созданы немалые (в начале этого пути мешала косность критического и соответственно читательского восприятия, в конце — советские идеологические шоры), но ошибочным было бы сведение причин недостаточного знакомства с ним, недостаточной освоенности его творчества современниками исключительно к этим обстоятельствам. В своей литературной практике Белый гораздо меньше, чем многие другие писатели символистского направления, готов был считаться с инерцией читательского восприятия и стандартами эстетических ожиданий и предпочтений. Как отмечал один из критиков, «Андрей Белый никогда не принадлежал к числу писателей, шедших навстречу читателю. Наоборот, он требует, чтобы читатель шел к нему» [6]. Главным для Белого всегда было — выразить, по возможности наиболее полно и адекватно, то, что составляло содержание и интенции его внутреннего мира, чему не отыскивалось прямых аналогий в привычных, апробированных формах словесного творчества. Поэтому он дебютировал в литературе не стихами или прозой, а «симфонией», с ее диковинной манерой художественного письма, кардинально отличной и от стихов с их узнаваемой метрикой, и от традиционной повествовательной прозы; поэтому одновременно с «симфониями» он стал публиковать статьи, эссе и рецензии, в которых логически-дискурсивные приемы изложения растворялись в лирико-метафорической иррациональной стихии, а умозрение оборачивалось прорицанием; поэтому в целях наиболее обстоятельного, как ему представлялось, обоснования символистских философско-эстетических положений он стал привлекать, к недоумению многих, формулы и приемы анализа, заимствованные из физики и математики.

А. А. Измайлов, отнюдь не самый старозаветный из литературных критиков начала XX в., писал в своем отклике на выход в свет «Симфонии (2-й, драматической)»: «Она, вообще, ни на что не похожа, говоря без всякого желания каламбурить. Андрей Белый не имеет себе предшественников ни в форме, ни в содержании, как, вероятно, не будет иметь и последователей. Это нечто совсем выходящее из ряда. Беллетристика это или философия? Повесть или очерки? Кто герой произведения? Какая его основная мысль? Как передать словами схему авторского замысла? Как связать воедино разрозненные мысли, полумысли и просто строчки, расскочившиеся на 220 страниц? Причем, наконец, здесь симфония? <...> Трудно уловить смысл в этих пронумерованных строках, похожих на бред. Вот полная эмансипация от условностей пространства, времени, единства действия, единства героя. <...> Все отрывочно, хаотически-спутано, вычурно до наивности».[7] В сходной тональности реа-

---

[5] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Джона Мальмстада; Подг. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб., 1998. С. 36.

[6] *П. Ш.* Рец. на кн.: Андрей Белый. Первое свидание. Берлин, 1922 // Руль (Берлин). 1922. № 554, 24 сент. С. 11.

[7] *Измайлов А.* Литературные впечатления // Биржевые ведомости. 1902. № 212. 6 авг. С. 3.

гировали на первые печатные выступления Андрея Белого и другие журнальные и газетные обозреватели: «...как ни вчитывайся, как ни вникай, все равно до смысла не доберешься»[8] (о «Северной симфонии (1-й, героической)»); «надо быть форменным покойником, чтобы марать бумагу таким пошлым вздором и еще называть его при том "симфонией" <...> отрывистые фразы Андрея Белого <...> скорее гимн безмозглости и реквием здравому смыслу, чем симфония» (об «Отрывках из 4-й симфонии»)[9].

В ряду «юродствующих фигляров», составлявших в глазах разгневанных критиков синклит «декадентских» литераторов, Андрей Белый являл собою едва ли не самый «дикий» и вызывающий пример надругательства над тем, что в их представлении связывалось с допустимыми нормами словесного творчества: «...апостолом и провозвестником всем надоевших и оскомину набивших "новейших" направлений является некто Андрей Белый. Вот это уж какой-то исступленный, фанатический юродивый. Для него не существует ни смысла, ни логики, ни грамматики»[10]; от сочинений Белого «разит таким сногсшибательным амбрэ нового стиля, нюхивать какого нам давно не приходилось — сколько ни копаемся в той литературной свалке, что именуется декадентством!..»[11] Последний из цитированных авторов, ознакомившись со 2-й «симфонией» и не найдя в ней «ни капельки <...> смысла»: «Рассказать "своими словами" эту симфонию немыслимо», — вознегодовал настолько, что решился призвать к настоящим наступательным боевым действиям с целью дискредитации, по возможности, всех тех новейших сочинений, которые затруднительно «рассказать своими словами»: «Несомненно, такие произведения, позорящие нашу литературу, приносят собой немаловажный вред. <...> Многие, очень многие, особенно из числа молодежи, принимают за чистую монету такое наглое ломание, такое уродство литературы, стараются вникнуть в их идейно-символический смысл и сбиваются с пути истинного. У нас организуются уже книгоиздательства, вроде "Скорпиона", — цель которых размножить эти извращенные, нахальные и отвратительные произведения литературы. И необходимо бороться против всего этого, бороться всеми силами, всеми имеющимися у нас средствами. Зло это слишком велико и слишком быстрыми шагами развивается оно, чтобы медлить с его искоренением. И путем печати, путем разоблачения перед публикой всей фальши, извращенности, гаерничанья и явного глумления декадентствующих писателей, вроде Андрея Белого, и безграничного нахальства их — скорее можно добиться цели»[12].

Призывы расправиться с Андреем Белым в критико-полицейском департаменте сочетались с готовностью расценивать и объяснять его творчество как продукт деятельности больного сознания. Пример с Чаадаевым, признанным по монаршему повелению сумасшедшим, оказался для русской обществен-

---

[8] Русский вестник. 1904. № 5. С. 245—246. Подпись: М. М–в.

[9] *Пэк <В. А. Ашкинази>*. Кстати // Новости дня. 1903. № 7140. 24 апр. С. 3.

[10] *Лютик*. Литературный недуг — «Стихотворенничание» // Варшавский дневник. 1904. № 179. 27 июня. С. 2.

[11] *Недолин Сергей*. Литературный альбом // Заря. 1903. № 60. 2 мая. С. 9—10.

[12] *Недолин Сергей*. Литературный альбом. I // Заря. 1903. № 34. 4 апр. С. 11.

ной мысли заразительным: проще и удобнее всего истолковать то, что не поддается у многих собственному разумению, как проявление безумия. Еще в 1899 г. известный московский врач-психиатр Н. Н. Баженов опубликовал «психиатрический этюд» под заглавием «Символисты и декаденты»; ему вторили со страниц журналов и газет многие другие, уже не столь профессиональные аналитики человеческих душ: психиатрические диагнозы выносились многим писателям-модернистам, и Андрею Белому особенно часто.

В пародиях В. П. Буренина Белый фигурирует как Андрей Бело-Горячечный [13]; по мнению А. М. Ловягина, рецензировавшего «Северную симфонию», «на человека, непривычного к декадентской прозе, "Симфония" производит впечатление бреда сумасшедшего» [14], другой критик причислил рассказ Белого «Адам» к числу тех произведений «наших молодых писателей, в которых и психиатр не сразу разберется» [15]; журналист-сатирик О. Л. Д'Ор в заметке «Больное творчество» вынес на беспристрастный читательский суд два стихотворения: первое заимствовал из журнала душевнобольных, второе — из книги Андрея Белого [16]; и т. д. Эта тема дебатировалась даже в высоких научных собраниях: например, в 1913 г. — уже в пору, когда писатели-символисты завоевали широкое признание, — некто доктор Петровский в своем докладе о психоневрозах заявил, что «понять, например, Ремизова или Андрея Белого может только... страдающий психоневрозом» [17]. Своеобразным зеркалом общественного мнения, сформированного массовой газетно-журнальной критикой, которая не жалела сил для измывательств над «декадентством», воспринимаются возгласы раёшных зазывал на городских балаганных гуляниях: «Глядите-ка сюда: это декаденты-господа! Писатели-любители, здравого смысла губители. Описывают, как поют миноги, как рыдают зеленые ноги. У них все не по-нашему: чувства у них красные, звуки ананасные, в сердце булавки, в затылке пиявки, в голове Гоморра и Содом — словом, кандидаты в желтый дом! Туда им и дорога!» [18] В приведенном тексте — «низовая» игровая квинтэссенция того, что на разные лады и в более пространных выражениях преподносилось читательской аудитории; при этом характерно, что пересмешник, потешавший публику, не обошелся и без Андрея Белого: «звуки ананасные», конечно же, восходят к знаменитым строкам из его стихотворения «На горах» (1903): «Голосил // низким басом. // В небеса запустил // ананасом».

Разумеется, не все, писавшие об Андрее Белом и оценивавшие его первые выступления в печати, демонстрировали полную эстетическую невосприимчивость. Но понимали Белого и отдавали должное его художественному эксперименту главным образом те литераторы, которые принадлежали к привер-

---

[13] Русская литература XX века в зеркале пародии / Сост., вступ. ст., статьи к разделам, послесл., коммент. О. Б. Кушлиной. М., 1993. С. 138.

[14] Литературный вестник. 1904. Т. VII. Кн. 1. С. 92.

[15] *Соболев М.* Бред // Книжный мир. Еженед. библиограф. вестник. 1908. № 23. 8 июня. С. <4>.

[16] Приволжский край (Казань). 1910. № 76. 9 янв. С. 2.

[17] XII Всероссийский Пироговский съезд // День. 1913. № 147. 4 июня. С. 3—4.

[18] Петербургский раёк / Сост., вступ. ст. и коммент. А. М. Конечного. СПб., 2003. С. 82.

женцам «нового искусства», и среди них прежде всего те, кто входили в узкий круг личных знакомых, «сочувственников» и «совопросников» писателя. Так, одним из первых оценил выход в свет «Симфонии (2-й, драматической)» как новое слово в литературе и эстетическом мировидении «старинный друг» Андрея Белого Э. К. Метнер; он же приветствовал публикации Белого в 3-м альманахе «Северные цветы» — «отрывок из ненаписанной мистерии» «Пришедший» («плод слишком недозрелый, но зато с гениальными намеками») и стихотворный цикл «Призывы»: «Видимый мир, в особенности со стороны красочной, живописной, привлечен поэтом в качестве явления, символа мира невидимого, к ответу, причем Андрей Белый пользуется всем разнообразием окружающей действительности не для аналогии с движениями своей души, не для риторических эффектов, а исключительно так, как ученый употребляет относящиеся к его специальности научные термины, — с единственною целью условными знаками фиксировать реальные отношения; Андрей Белый видит за внешним миром иной, который однако отчасти в своих отношениях поддается приблизительной передаче путем условного и утонченного языка видимостей; это — истинный символизм, — тот, который встречается у всех великих поэтов; можно не понимать, что хочет сказать Андрей Белый, но, не давая увлечь себя прелестью стиха и живою сменой образов, нельзя не подметить строжайшей целесообразности в употреблении поэтических "терминов", как нельзя не подметить этой целесообразности в каком-нибудь строго научном сочинении, касающемся вовсе незнакомой области знания»[19]. В той же статье, обнаружив черты сходства юношеских стихов Белого ни больше ни меньше, как с Гёте, Метнер утверждал: «От Андрея Белого можно смело ждать большего, нежели от всех других молодых русских писателей, вместе взятых». «Несомненно, даровитейшим и оригинальнейшим из "новых"» Метнер называет Белого и в другой своей статье, характеризуя содержание «Альманаха книгоиздательства "Гриф"» (1903)[20].

В литературной же среде, относившейся к символистским новациям настороженно и по большей части отрицательно, Андрей Белый в лучшем случае удостаивался поощрения лишь за отдельные, с трудом улавливаемые проявления индивидуального дарования, которые, по мнению критиков, могут полностью зачахнуть, если автор не откажется от своих пагубных общих творческих установок. В советском литературоведении было принято противопоставлять нескольких немногочисленных символистов символизму как философско-эстетической системе: «зараженные» символизмом символисты выказывали свою творческую состоятельность лишь в той мере, в какой они, согласно аналитическим усилиям их позднейших интерпретаторов, изживали свой «направленческий» недуг. Во многом сходный подход демонстрировали задолго до того литературные обозреватели, принципиально дистанцировавшиеся по отношению к «новому» искусству. Н. П. Ашешов, например, готов обнаружить в книге Андрея Белого «Золото в лазури» «красивые страницы

---

[19] *Э. <Э. К. Метнер>*. Северные цветы // Приднепровский край (Екатеринослав). 1903. № 1840. 9 июня.

[20] *Э. <Э. К. Метнер>*. Литература «новых» // Приднепровский край. 1903. № 1864. 3 июля.

в стихах и прозе», производящие «минутное впечатление чего-то свежего и теплого», но эти впечатления гасятся усилиями автора выступать исключительно в заданных позах: «Что-то вымученное, насильственно протянутое, что-то до смешного претенциозное заменяет искреннее настроение и непосредственность душевного творчества. Поэт живет головой <...>. В его поэзии нет Бога правды и искренности, как и во всей поэзии "скорпионного" кружка»[21]. Автору, носящему клеймо «декадента», не помогали в глазах ригористичных критиков-традиционалистов ни «благие порывы», ни признаки таланта: решающее значение имела причастность к определенному идейно-эстетическому направлению.

Ситуация заметным образом изменилась во второй половине 1900-х гг., когда символизм постепенно сумел завоевать общественное признание, а представители символистского направления стали занимать вполне почетные места на авансцене литературной жизни. Огульное отрицание и откровенное или наигранное непонимание символистских новаций, бывшие до поры до времени нормой их критического восприятия, сменились если не повсеместным признанием былых «отверженных», то, по крайней мере, желанием всерьез разобраться в модернистском творчестве, постичь содержание и осмыслить эстетическую природу произведений «нового» искусства. Публичные оценки в духе тех, что цитировались выше, уже становились анахронизмом. Так, правоверный «реалист» из «знаньевского» круга А. С. Серафимович, выступавший с ниспровержением модернизма в публичной лекции, прочитанной в 1909 г. в нескольких городах России, встречал в ряде случаев недоумение и неприятие; его сокрушительная критика демонстрировала прежде всего собственное «убогое содержание»: «Брань знаменует лишь растерянность и бессильную злобу, но ничего не доказывает и не открывает путей к правде. А между тем г. Серафимович, собравшись разбить наголову модернистов и вскрыть, что сердцевина у них — давно гнилая, запасся для этого только бранью»[22]. И хлесткие оценки, которые раздавал Серафимович писателям-модернистам, в том числе и Андрею Белому: «поэтик с микроскопическим дарованьицем. Прямо можно сказать — рифмоплет. И чуть ли не юродивый. Если только не притворяется юродивым»[23], — вполне совпадая по содержанию и подбору экспрессивных характеристик с высказывавшимися ранее, уже получают в газетном репортаже сугубо ироническую окраску.

Со временем литературная молва стала по отношению к символистам, и среди них к Андрею Белому, благосклонной, но и Белый со своей стороны — скорее всего, не планируя специальных «тактических» шагов — приблизился к более широкой читательской среде, чем та, которая окружала его в пору ли-

---

[21] Образование. 1904. № 8. Отд. III. С. 149.

[22] *Князь Мышкин <Н. Е. Эфрос>*. «Реалист» о модернизме // Киевская мысль. 1909. № 110. 22 апр. С. 2.

[23] Там же. Ср. оценку Белого Серафимовичем в другом газетном отчете о его лекции: «Никто не скажет, конечно, что Андрей Белый — круглая бездарность. Но у него микроскопическое дарование. И в "кривляньях", разумеется, ему более всего удается обращать на себя внимание» (*С. Г.* Литература и литераторы // Донская жизнь (Новочеркасск). 1909. № 58. 13 марта. С. 2).

тературного дебюта. Поначалу эта среда была ограничена самым узким кругом «посвященных», избранный же литературный псевдоним выполнял функцию маски: студент-естественник Борис Бугаев надеялся на то, что тождество его с сочинителем «симфонии» Андреем Белым не всеми и не сразу будет установлено. Линия духовной эволюции писателя на протяжении первого десятилетия литературной деятельности влекла его от эзотерики и религиозно-мистического мифотворчества, отразившегося в полной мере в «симфониях», ранних стихотворениях и философско-поэтических эссе, к проблематике, более понятной и знакомой для читателей, ориентированных на досимволистские идейно-эстетические традиции: к социальным мотивам, доминирующим в книге стихов Белого «Пепел», посвященной памяти Некрасова и написанной во многом под знаком Некрасова; к исповедально-медитативной лирике книги «Урна» с ее «неоклассической» стилистикой — освоением опыта «золотого века» русской поэзии; к привычным формам социально-бытового повествования и столь же привычной проблематике взаимоотношений народа и интеллигенции в романе «Серебряный голубь», предлагавшем обновленную версию извечного русского спора, на который указал Е. В. Аничков заглавием статьи, включавшей разбор этого произведения Белого: «Западничество и славянофильство в новом обличье». «... Роман Белого — роман бытовой, в нем не романтика, а действительность <...> весь замысел надо назвать бытовым, потому что самая трагедия Дарьяльского — трагедия современного русского быта», — подчеркивал Аничков[24]. Новое слово на старые, десятилетиями разрабатывавшиеся в литературе темы отвечало массовым ожиданиям и потребностям больше, чем прежде артикулированное новое слово на темы, волновавшие главным образом лишь самого Белого и тех немногих, которым была понятна и созвучна «романтика» его мировидения.

Существенную роль в деле сближения Андрея Белого с читательской аудиторией, приобщения этой аудитории к миру идей и образов писателя сыграли его публичные выступления. Начиная с 1907 г. Белый регулярно выступает — в основном в Москве и Петербурге — с лекциями на темы, которые затем находят воплощение в виде статей, публикуемых в периодике и в его авторских книгах. Эти лекции проходили при большом наплыве публики и пользовались, как правило, исключительным успехом. «...Не хватает места всем, желающим услышать новых пророков искусства будущего, — сообщалось в репортаже об одной из первых лекций Белого («Будущее искусство»), прочитанной в Москве 17 апреля 1907 г. в зале Политехнического музея. — <...> Самая лекция отличалась смелостью и оригинальностью мысли, и громадные научные знания проявил лектор. <...> Лекция Андрея Белого отличалась удивительной продуманностью. Не было ничего напускного, не было фраз трескучих, но ничего не говорящих уму; всем этим она выгодно отличалась от большинства наших лекций»[25]. Белому удавалось завораживать слушателей не только проблематикой своих выступлений, но и редкостным свое-

---

[24] Gaudeamus. 1911. № 1. С. 8.

[25] *Волин В.* <*В. Г. Шмерлинг*>. Лекция Андрея Белого // Вечерняя заря. 1907. № 199. 18 апр. С. 3.

образием своей личности и неординарным стилем поведения перед аудиторией: «С изумленными, широко раскрывшимися глазами, порою удивленными, порой странными, с его таинственным задумчивым голосом, он и внешним своим видом и содержанием произносимых слов производил впечатление проснувшегося ребенка» [26]; покорял он и своим импровизационным даром, позволявшим претворять заявленные идейные основоположения в некое речевое и пластическое священнодействие: «Речь его своею страстностью чисто гипнотически действовала на слушателей, заражала своею интимностью и неожиданностью» [27].

На исходе первого десятилетия литературной жизни Андрея Белого у него стали появляться горячие поклонники уже за пределами ближайшего окружения — такие, как, например, И. Симановский, провозгласивший в статье «Андрей Белый и будущее русской литературы» пришествие «великого царства Нереальной России»: «Это Царство — Царство будущей русской литературы. И предтечей ее я вижу Андрея Белого. Громадная сила поэтических переживаний, вместе с тем острая и холодная мысль, вместе с тем истинный мистицизм заключены в этом доселе непонятом писателе» [28]. Такой «сплошной панегирик, напыщенный и вывихнутый» (по аттестации Л. Н. Войтоловского в отзыве о Симановском [29]), при всей его наивности, свидетельствовал о том, что творчество Андрея Белого уже стало покорять умы и сердца в тех пространствах «реальной России», куда оно ранее не проникало. В «своей» же среде на рубеже 1900—1910-х гг. его книги получили глубокие аналитические оценки, вышедшие из-под пера Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, ряда других крупных авторов, а в книге Эллиса «Русские символисты» (1910) творчество Андрея Белого было осмыслено как единое целое и, наряду с творчеством Бальмонта и Брюсова, признано одним из трех наивысших достижений «нового искусства» в России.

И тем не менее во многом оправданными были ламентации Э. К. Метнера, в числе первых приветствовавшего в печати литературный дебют Андрея Белого, а десять лет спустя руководившего символистским издательством «Мусагет» (главной задачей которого было, согласно его признаниям, всемерное содействие осуществлению литературных замыслов Белого). Сетуя на то, что обеспеченное финансами издательство «Сирин» медлит с изданием собрания сочинений Белого, непосильным для малоимущего «Мусагета», он призывал А. Блока (в письме от 20 февраля 1913 г.): «Ратуйте за Бугаева. Право, нехорошо, если он будет обойден полным собранием. Это страшно несправедливо.

---

[26] *Боцяновский Вл.* Без дороги (По поводу лекции А. Белого) // Новая Русь. 1909. № 18. 19 янв.

[27] *Вересаев В. В.* Невыдуманные рассказы о прошлом. Литературные воспоминания. Записи для себя. М., 1984. С. 139.

[28] *Симановский И.* Закату. Бобруйск, 1909. С. 48. Автор — Иосиф Бенционович Симановский (1892—1967), впоследствии библиотековед, заслуженный деятель культуры Белоруссии (см. комментарий Р. Д. Тименчика в кн.: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 302).

[29] Речь. 1909. № 168. 22 июня. С. 3. Подпись: Л. В–ий.

<...> Право, меня глубоко возмущает отсутствие чутья к *рангу* Бугаева. Можно не соглашаться ни с единой его строкой, но не видеть огромности этого русского Жана Поля и русского Новалиса и русского Hamann'а — значит быть... напрасно образованным. Романиста, которого немецкие критики сравнивают с Гоголем, надо печатать с закрытыми глазами»[30].

О зыбкости положения, которое занимал Андрей Белый в русской литературе даже в пору «торжества победителей» — символистов, красноречиво свидетельствует история публикации его вершинного творения, романа «Петербург», — сначала, в 1912 г., отвергнутого редакцией журнала «Русская мысль» (вопреки предварительной договоренности о печатании), а затем увидевшего свет в трех сборниках «Сирин» (1913—1914) лишь благодаря настойчивым усилиям А. Блока и Иванова-Разумника и вопреки противодействию «сиринского» руководства[31]. И уже после появления «Петербурга» отдельные критики — притом не из числа неисправимых литературных консерваторов, а даже причастные к новым эстетическим веяниям — провозглашали «конец Андрея Белого». «Одним писателем в литературе стало меньше...», «Был Андрей Белый — сплыл Андрей Белый», — так отреагировал, например, П. П. Перцов на опубликование в «Биржевых ведомостях» очерка Белого «Восток или Запад?»[32]. А Аким Волынский в очередной раз попытался оживить применительно к Белому тему «бреда»: «Не будучи в состоянии рассуждать и даже просто изрекать, он может только бредить. <...> Бред же Андрея Белого вымучен, фальшив, ходулен и к тому же лексически совершенно невозможен»[33].

Во многих отношениях подобная амплитуда мнений, не удивительная при оценке первых дерзких опытов начинающего литератора и не часто наблюдаемая при подходе к творчеству писателя «маститого», определившегося и узнаваемого в своих индивидуальных контурах, объяснялась самим феноменом личности Андрея Белого, находившим себе в его произведениях вполне адекватное отображение. В своей работе Белый с самого начала самоопределился как автор, руководствующийся не столько локальными эстетическими, сугубо творческими, сколько глобальными теургическими, «жизнетворческими» задачами, в жертву которым сплошь и рядом приносились критерии вкуса, стиля и меры. Хорошо понимавший природу творческой личности автора «симфоний», Д. В. Философов еще в 1903 г. разъяснял: «...Белого никак нельзя втиснуть в строго литературные рамки. <...> Он постоянно выплескивается за

---

[30] Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 217. Метнер сопоставляет Белого с крупнейшими представителями немецкой литературы и философско-эстетической мысли XVIII — начала XX вв. — Жан-Полем (наст. имя — Иоганн Пауль Фридрих Рихтер; 1763—1825), Новалисом (наст. имя — Фридрих фон Харденберг; 1772—1801), Иоганном Георгом Гаманом (1730—1788).

[31] См.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Петербург. Л., 1981. С. 546—568 (серия «Литературные памятники»).

[32] *Перцов П.* Литературные заметки. Конец Андрея Белого // Новое время. 1916. № 14498. 17 июля. С. 5.

[33] *Волынский А.* Апология дилетантизма // Жизнь искусства 1923. № 35. 4 сент. С. 14.

борт пластических пределов, постоянно нарушает цельность формы и вдается в отнюдь не литературного характера пророчества»[34]. Отмечая, что видимый мир в творческих опытах Белого оказывается в первую очередь материалом для «съемок с "потустороннего"», Э. Метнер также признавал: «Андрей Белый далеко не всегда верно рассчитывает: сторона нуменальная нередко доминирует; поэтому съемки часто непосвященному взору должны казаться будто разорванными, но в деталях он неизменно прекрасен»[35]. Суммарные характеристики, приведенные Ходасевичем в уже цитировавшемся некрологе Белому, представляют собой не только его собственные умозаключения, но и своего рода концентрацию критических суждений и оценок, сформулированных ранее разными авторами, которые стремились постичь природу «жизнетворческой» индивидуальности писателя, а порой в недоумении останавливались перед парадоксальным сочетанием несочетаемого в одной личности:

«Это — писатель, дерзкий безгранично или до границ нелепого, с фантазией иногда отчетливой, а иногда напряженной и все-таки смутной, который, *сквозь* реальные факты и образы, по большей части, пошлые, однообразные, способен *прозревать* что-то совсем иное <...>», «... мистическое творчество Белого все-таки осталось в одних обещаниях, правда, чего-то громадного, раскрытия каких-то ослепительных горизонтов <...>»[36];

«...сочетание совершенно несомненного поэтического гения с *неполнотой совершенства* и даже, временами, с прямым *несовершенством* поэтического творения...»[37];

«Фигура Андрея Белого двусмысленна и спорна. Для многих он остается и останется навсегда почти что шутом гороховым, для других он — первое лицо в современной русской литературе, знамя, символ, вождь. Правы и те и другие. Нельзя не видеть в нем самых несомненных признаков гения, гения в самом строгом и высшем смысле слова. В нем есть подлинное прикосновение к мирам иным, в которых он движется как в привычной атмосфере. В нем есть подлинная творческая сила, создающая новые формы и расширяющая самые грани искусства. <...> В каждой строчке Белого слышна взволнованная косноязычность изнемогающего под бременем недосказанных откровений пророка-поэта. И все-таки — с другой стороны — шут гороховый. Какая-то космическая трагедия в том, что в величайшем гении, данном России, уживаются черты Хлестакова. Не то Хлестаков, не то Иезекииль. И это неслучайно, неразделимо. "Легкость мыслей необыкновенная" органически связана с гениальной космической интуицией — какой-то огненный канкан взвеянных комет»[38];

---

[34] Хроника журнала «Мир искусства». 1903. № 15. С. 164. Подпись: Д. Ф.

[35] *Э. <Э. К. Метнер>*. Северные цветы // Приднепровский Край. 1903. № 1840. 9 июня.

[36] *Русов Н. Н.* О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве. М., 1910. С. 33, 35.

[37] *Петроник <П. Н. Савицкий>*. «Первое Свидание», поэма Андрея Белого // Русская мысль (София). 1921. № 8—9. С. 329.

[38] *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, примеч. и вступ. ст. В. В. Перхина. СПб., 2002. С. 73 (статья «О современном состоянии русской поэзии», июнь 1922 г.).

«Творчество Андрея Белого иные называют гениальным. Спорен в данном случае этот эпитет; но уже значительно и то, что здесь возможен спор. А бесспорно одно: если Белому и присуща гениальность, то его гениальность — без талантливости. У него — поразительные вспышки мысли и слова, сверкающие молнии духа, бурный вихрь вдохновений; но эта стихия гения не дисциплинирована талантом, в этот хаос наитий и догадок не вошла некая формулирующая сила строгости и порядка, и не приведена в систему, не успокоена расплавленная масса, где перемешаны между собою драгоценности и шлаки. Бывает нередко так, что большее нуждается в меньшем, как золото — в лигатуре. Разрозненные дары величия музы положили в колыбель Андрея Белого, но ему самому предоставили собрать их в единство большой личности и большого прочного творения. Он этого не сделал, "блистательных туманов царь", зодчий воздушных замков, гений без таланта» [39].

Проницательный П. А. Флоренский, знавший Андрея Белого с начальных шагов его литературного пути, охарактеризовал писателя почти в тех же выражениях (подразумевая под гениальностью «способность видеть мир по-новому и воплощать свои совершенно новые аспекты мира», а под талантливостью — «способность работать по открытым гением аспектам и применять их»): «...он, при своей гениальности, отнюдь не был талантлив, пожалуй даже был определенно неталантлив, и свои глубокие проникновения портил, т<ак> к<ак> у него не хватало способности оформить их соответственно высоко качественно и не хватало наивной смелости дать их в сыром виде, без наукообразного оформления» [40]. Последнее умозаключение подразумевает скорее всего философско-теоретические построения Белого с целью обоснования гносеологической природы символа в книге «Символизм»: по заслугам было оценено лишь упорство автора в его системе аргументации, а не та выношенная им «ценность», ради которой выстраивалась эта система. Воплощение же «новых аспектов мира», как определяющий признак гениальности, констатировали многие критики, писавшие о романе «Петербург».

После выхода в свет этого произведения подлинный масштаб творческой личности Андрея Белого был воспринят едва ли не всеми, откликнувшимися на появление «Петербурга», в том числе и теми критиками, которые отвергали это произведение или предъявляли ему основательные претензии. Примечательно, что одним из критиков, не только осознавшим значение «Петербурга» как вершинного творения русского символизма, но и всемерно способствовавшим изданию романа, был Иванов-Разумник — литератор, сформировавшийся в чуждой символистам идейно-эстетической среде, но сумевший, как чуткий и беспристрастный аналитик, возвыситься над «направленческими» приоритетами. Столь же примечательно, что многие из писавших о романе стремились осмыслять его не исключительно по шкале эстетического совершенства (хотя и в этом плане признавали за Андреем Белым подлинные достижения), а прежде всего как опыт применения принципиально новой худо-

---

[39] *Каменецкий Б. <Ю. И. Айхенвальд>.* Литературные заметки // Руль (Берлин). 1922. № 625. 17 дек. С. 10—11.

[40] Письма к родным от 30 сентября 1935 г. и 23 марта 1936 г. // Флоренский Павел, священник. Соч.: В 4 т. М., 1998. Т. 4. С. 305, 420.

жественной оптики, как манифестацию неведомого ранее типа повествования, предметом которого становятся потаенные, неосвоенные сферы человеческого бытия и сознания.

«Здесь дело не в действии, — писал Б. А. Грифцов, — не в постепенно обнаруживающихся характерах, не в последовательно доказываемых мыслях, а в самой возможности поверить тому новому и хаотическому миру, которого до романа "Петербург" не существовало вовсе, который становится обязательным теперь даже для читателя, не соглашающегося с мыслями Белого о России и о революции. Белый приближается к каким-то важнейшим, первичным заданиям искусства в выявлении и эстетическом преодолении нового хаотического состояния. Если сопоставить роман Белого с традиционностью, которая сковывает литературу, то вспомнишь также и о том, как много еще вовсе неподчиненных слову состояний носится вне сознания, как бесконечны еще задачи искусства. И, конечно, для того, чтобы эти темные состояния покорить, их нужно в слове обнаружить и эстетически преодолеть. Подлинно космогоническая задача взята Белым на себя и в значительной части выполнена» [41]. Осмыслить радикальную эстетическую природу романа Белого пытались не только искушенные критики, как Грифцов, Бердяев или Вяч. Иванов, но и провинциальные обозреватели, зачастую перекликавшиеся в своих наблюдениях и характеристиках с суждениями столичных авторов, — как, например, один из рецензентов, мысливший отчасти в унисон с Грифцовым: «...вся соль романа не в действиях, а в их мозговых отражениях, в призрачной игре мыслей, часто совершенно отвлеченных, "себямыслящих мыслей". Не нарастающее действие (действия мало), а нарастающий драматизм мысли, раскрывающейся ритмически, напряженная "мозговая игра" самого автора, чувствуемая за ритмическим темпом, читающего роман охватывают точно щупальцами, крепко-крепко держат в лихорадке мысль и душу до последней страницы, не позволяя ни минуты передохнуть» [42].

С появлением «Петербурга» литературная репутация Андрея Белого достигла той отметки, за которой должно было последовать признание писателя в кругу «многих», в широких слоях читающей публики. Была предпринята попытка преподнести Белого «массам», вызвавшая, однако, шумный и даже скандальный эффект. В одной из самых читаемых и повсеместно, в кругах либеральной интеллигенции, почитаемой московской газете «Русские ведомости», хранительнице традиционных незыблемых эстетических устоев, были напечатаны осенью 1916 г. главы из нового романа Белого «Котик Летаев» — произведения, еще более последовательно, чем «Петербург», ломавшего привычные представления о предмете «беллетристического» творчества и о художественных средствах, привлекаемых для воссоздания авторской картины мировидения.

Журналист и театральный критик Н. Е. Эфрос свидетельствовал: «Целое событие в московском литературном мире, форменная злоба дня. Шум поднят чрезвычайный. Отношение у всех неспокойное, повышенное. Частые споры,

---

[41] *Б. Г. <Б. А. Грифцов>*. Роман Андрея Белого // София. 1914. № 3. С. 99.

[42] *Неар*. Заметки на полях. По поводу романа Андрея Белого «Петербург» // Кавказское слово (Тифлис). 1916. № 236. 26 окт. С. 2.

жаркие, острые, раздраженные. И великая пестрота, разброд в оценках. Уже очень давно художественное произведение не раскалывало так сильно, не разводило мнения так далеко. Искренний восторг и столь же искреннее негодование. Как будто спорящие читали два совсем разных произведения. <...> И мне лично уже довелось выслушать во многих разговорах о новой злобе дня слова о гениальности и слова о безобразии, о восхитительной искренности и клоунском ломании на беллетристическом канате, о храме и о балагане, о возвеличении и о профанации слова»[43]. Симптоматично, однако, что главы из «Котика Летаева» были встречены уже не дружным «антидекадентским» улюлюканьем, а спорами, скрещением противоположных точек зрения, что у романа Белого обнаружилось много сторонников, к числу которых явно склонялся и Эфрос, истолковывавший читателям замысел автора: «...попытка раздвинуть старые рамки, обогатить психологизм, угадать и оформить в слове то, что раньше или не угадывалось, или во всяком случае не поддавалось такому словесному оформлению. <...> Отнеситесь, как угодно, к выполнению, к тому, как задача решается, но не можете вы не признать громадной ценности и важности самой задачи»[44]. Страсти вокруг этой газетной публикации достигли такого накала, что редакция «Русских ведомостей» сочла необходимым объяснить читателям мотивы своего выбора в пользу Белого — поместив 22 декабря 1916 г. специальную заметку И. Н. Игнатова.

Новую тональность в картину восприятия творчества Андрея Белого современниками внесла пореволюционная действительность. Революция, обозначившая глобальный рубеж в историческом развитии России, прочертила его и в истории русской литературы. По новую сторону рубежа Андрей Белый осознавался уже как один из самых крупных, знаковых писателей отодвинувшейся в прошлое символистской эпохи, как «живой классик» — хотя отношение к его творчеству оставалось по-прежнему неоднозначным, причем полярные оценки очень часто не зависели от общественных установок и политических симпатий тех, кто их высказывал. Например, один критик марксистской ориентации, В. Л. Львов-Рогачевский, в своей обобщающей книге о новейшей литературе восхищался Белым как «создателем поэтической прозы»[45], а другой критик той же ориентации, П. С. Коган, в книге аналогичного содержания в очередной раз усматривал в новом произведении писателя — «Записки чудака» — «истерические вопли» и «бессвязный бред»[46]. Как первооткрыватель неизведанных путей в литературе, преимущественно в области повествовательной стилистики, Андрей Белый воспринимался новым поколением писателей и главным образом теми начинающими авторами, которые создавали «орнаментальную» прозу.

Развитие стилистических приемов Белого налицо у целого ряда прозаиков, вошедших в литературу в начале 1920-х гг., и прежде всего у одного из

---

[43] *Коль-Коль <Н. Е. Эфрос>*. В Москве. Литературная злоба дня // Одесские новости. 1916. № 10261. 29 нояб. С. 1.

[44] Там же.

[45] *Львов-Рогачевский В.* Новейшая русская литература. М., 1922. С. 202.

[46] *Коган П. С.* Литература этих лет. 1917—1923. 2-е изд. Иваново-Вознесенск, 1924. С. 33, 34.

наиболее ярких из них — Б. Пильняка. Пожалуй, именно в первое пореволюционное десятилетие творчество Андрея Белого обладало наиболее стимулирующей силой для исканий его младших современников, чего не наблюдалось ни ранее, ни в последующую историческую пору. Приписывавшуюся Достоевскому крылатую фразу «Все мы вышли из гоголевской "Шинели"» новое поколение писателей вправе было перекодировать для себя — с заменой на «Петербург» Белого: «Русская проза в начале эпохи новой экономической политики развивалась (1922—1923 гг.) под знаком "Петербурга" А. Белого и — отчасти — Ремизова и "Островитян" Замятина. Однако, именно "Петербург" <...> был, несомненно, основным определителем линии Пильняка, Малашкина, Лидина, Н. Никитина, С. Буданцева, — линии, по своему отразившейся и на "Завтра" Либединского, и на А. Веселом, и С. Семенове, и на "Николае Курбове" Эренбурга»[47]. В статье «Новая проза» (1926) К. В. Мочульский, выделяя в современной прозе две активно действующих традиции, классическую, «по линии Тургенев — Чехов», и «не менее почтенную», восходящую к Гоголю и Достоевскому, заключает о второй: «В ней распоряжается и бесчинствует Андрей Белый: темный, пророческий жар, бредовая лирика, исступленное словопроизводство, рык и зык, не то гения, не то зверя; систематическое изнасилование языка и синтаксиса; таков современный русский "романтизм". Для малых сих — литературного комсомола — великий соблазн»[48]. Другой критик, также из числа эмигрантов, П. П. Муратов, отмечавший «наибольшее влияние» Андрея Белого на «послевоенную русскую литературу», исполненную «нарочитости, произвольности, хаотичности слов и ритмов», утверждал: «За неплодотворный нынешний хаос русской словесности Андрей Белый во многом ответственен»[49].

Внешние формы приятия Андреем Белым революционных перемен и сотрудничество его в первые послереволюционные годы в новообразованных культурно-просветительских учреждениях ни в малой мере не упрочили его официального положения в литературе и не могли смягчить настороженного, а порой и открыто враждебного отношения к нему со стороны большевистских властей. Те, конечно, хорошо понимали, что между грезящейся Белому и воспеваемой им мистико-теургической «революцией духа» и созидаемым на крови и грязи безбожным государством «диктатуры пролетариата» нет ничего общего. Когда, после двухлетнего пребывания в Германии, в «русском Берлине», Белый осенью 1923 г. возвратился на родину, он, судя по ряду косвенных свидетельств, быстро понял, что угодил в капкан. Одна из шуточных эпиграмм, опубликованных тогда, волей-неволей обрастала зловещим смыслом:

Я вынужден признаться:
Быть нужно очень смелым,

---

[47] *Горбачев Г.* Творческие пути Б. Пильняка // Борис Пильняк. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 47.

[48] *Мочульский Константин.* Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты / Сост., предисл., примеч. С. Р. Федякина. Томск, 1999. С. 273.

[49] *Муратов Павел.* Ночные мысли: Эссе, очерки, статьи 1923—1934 / Сост. Ю. П. Соловьев. М., 2000. С. 138.

Чтобы открыто Белым
Меж красных называться[50].

«Белого», открыто антисоветского содержания в его писаниях тех лет было не слишком много, и выражено оно было не столь прямо и однозначно, как у других писателей, — хотя бы у былых «знаньевцев»-реалистов. Однако у советской власти с самого начала были, если воспользоваться позднейшей формулировкой А. Синявского, свои «стилистические разногласия» с Андреем Белым, и разногласия подобного рода были много глубже и непреодолимее, чем гнев или недовольство в связи с теми или иными политическими эскападами. Религиозно-мистическая проблематика, изощренные психологические интроспекции, усложненные формы художественной выразительности, концентрация внимания на мире «самосознающей души» и другие определяющие черты творчества Белого были чужды, непонятны и, следовательно, неприемлемы для тех, кто облек себя правом хвалить или хулить с позиций «передовой» идеологии и выстраиваемой новой нормативной эстетики.

Уже в 1922 г., когда Белый жил за границей, сокрушительный удар по нему нанес Троцкий, тогда второе после Ленина лицо в ряду верховных большевистских лидеров, опубликовавший в «Правде» разбор-разнос его творчества. Вынесенный Троцким окончательный вердикт послужил руководством к действию для более мелких холопствующих литераторов, а также привел и к определенным практическим выводам (Белый записал: «...в Москве после статьи обо мне Троцкого мне заповедано участие в журналах и литер<атурно->обществ<енная> деятельность»[51]). Многие общие характеристики творчества Белого и отзывы о его книгах по тональности оценок и критическим формулировкам стали разительно напоминать те филиппики, которыми когда-то были встречены его первые литературные опыты; оказалось, что литературные ретрограды ушедшей эпохи и новейшие адепты пролетарского искусства вполне способны петь хором. В марте 1927 г. Белый констатировал: «Мне более всех влетает от критики; нет, кажется, ни одного русского писателя, над которым бы так издевались, как надо мной; десять лет я писал, говорил и действовал под улюлюканье, свист и вой "*справа*"; с 1910 года я стал лишь *допускаемым*; с 1916 года стал "*маститым*" калифом на час, чтобы с 1921 года опуститься на самое дно "*буржуазной разбитости*"; и мне смешно, когда я встречаю нынче среди хоронящих меня "*коммуноидов*" тех именно "*буржуев*", которым я больше всего портил кровь в годы моей, так сказать, кратковременной весны; они расквитываются со мной теперь за тогдашние мои слова по адресу их *буржуазного брюха*, пользуясь своим теперешним "*коммуноидальным*" состоянием»[52].

Разумеется, не все печатные высказывания об Андрее Белом в советской России 1920-х гг. сводились к глумлениям и поношениям: серьезного и уважительного осмысления его творчество удостаивалось под пером ряда авто-

---

[50] *Аянт Биченосец <М. И. Андреев>*. Эпиграммы // Жизнь искусства. 1924. № 11. С. 19.

[51] *Белый Андрей*. Ракурс к Дневнику // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 116 об.

[52] *Белый Андрей*. К биографии // РГБ. Ф. 198. Карт. 6. Ед. хр. 5. Л. 6.

ров, не принадлежавших к литературному официозу, а также и среди тех отдельных критиков из «коммуноидной» среды, которые способны были оценить масштаб и значение этой писательской личности. Из числа последних необходимо прежде всего упомянуть главного редактора журнала «Красная новь» А. К. Воронского, умевшего сочетать коммунистические убеждения со свободой в конкретных оценках и широтой эстетических взглядов, с неприятием догматизма и начетничества в литературной политике. Воронскому принадлежит большой аналитический очерк о творчестве Андрея Белого («Мраморный гром»), а также статья о писателе в «Литературной энциклопедии», примечательная как своим основательным объемом (7 полных столбцов текста; для сравнения: весь текст позднейшей аналогичной энциклопедической статьи о Белом умещается в пределах одного столбца[53]), так и глубиной и непредвзятостью суждений, почти полным отсутствием назидательно-разоблачительных формулировок из арсенала марксистской критики тех лет и, наоборот, обилием недвусмысленно высоких оценок (произведения Белого отличают меткость и убедительность характеристик, «замечательное, тонкое мастерство», в них воплощается «тайна художественной детали», выстраивается «ряд пластично ярких типов и образов» и т. д.[54]). Воронский объявляет Белого «провозвестником особого символизма» — «символизма мистического», в основе которого лежит «религиозно-нравственное мировоззрение», и пытается очертить главные структурообразующие контуры авторского художественного мировидения, отражающего трагический дуализм между бытием и сознанием: «Мир Б<елого> есть мир бредов, пламенных стихий, раскаленных сатурновых масс, грозных, непрерывно меняющихся мифологических образов. <...> Мы живем посреди постоянных крушений, во власти всепожирающих страстей, допотопных мифов. Они — и есть подлинная реальность; наоборот, наша действительность есть нечто случайное, субъективное, мимолетное, ненадежное. Таков же и человек в своей сущности и вся им созданная общественная жизнь. Порог сознания шаток, его всегда легко может разрушить любой случай: тогда сознанием овладевает бессознательное, бреды, мифы»[55].

Воронский говорит о «бредах» как об одной из потаенных сфер, постигаемых творческим сознанием Белого; присяжные же советские критики, подобно своим дореволюционным предтечам, предпочитали вновь и вновь клеймить как «бред» написанное им. О произведениях, появившихся за десятилетний период между «Петербургом» и романом «Москва», Г. Горбачев заключал: «А. Белый так далеко ушел по пути углубления своего мистицизма, разрыва перегородок между внутренним и внешним миром, воспроизведения мельчайших разорванных деталей смутных душевных переживаний, — что все эти повести и отрывки походят на хаотический бред»[56]. Другой критик предлагал

---

[53] См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962. Стб. 522—523 (автор: О. Н. Михайлов).

[54] Литературная энциклопедия. Т. 1. <М.>, 1930. Стб. 427, 428.

[55] Там же. Стб. 424.

[56] *Горбачев Георгий.* Современная русская литература. Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей. <Л.>, 1928. С. 25.

поставить таким произведениям надежный заслон, оградить советского читателя от идейной порчи (насаждаемой частными издательствами): «Большой букет идеологически чуждой нам литературы преподносят читателю "Никитинские субботники" в виде серии вещей Андрея Белого и других. Здесь и "Преступление Николая Летаева", и "Московский чудак", и "Москва под ударом", и "Крещеный китаец", и "Петербург". Вещи эти проникнуты полубредовой символикой, порой переходящей в мистику»[57] (автор так расстарался в своем стремлении выкорчевать как можно больше сорняков, что одно и то же произведение, печатавшееся под заглавиями «Преступление Николая Летаева» и «Крещеный китаец», помянул дважды).

Упорные и достаточно неуклюжие попытки Андрея Белого овладеть советской фразеологией и звучать в унисон с господствующей идеологической мелодией своей цели не достигали: политкомиссары от литературы обладали хорошим нюхом, позволявшим сразу отличать чужое от своего. В. В. Ермилов, например, призывал не доверять «отчаянно-левой фразе» в книге «небезызвестного декадента и мистика» Андрея Белого «Ветер с Кавказа» и «внимательно присматриваться к «левизне» Андреев Белых и Пильняков, у которых она так обнаженно проявляет свое классовое происхождение, свою сущность, свой подлинный смысл»[58]; другой критик, Г. С. Зайдель, избравший предметом разоблачения главу «Жан Жорес» из мемуаров Белого, опубликованную в «Новом мире», сопоставил французского социалиста в обрисовке писателя с большевистской оценкой Жореса как оппортуниста, данной Лениным, и сделал вполне ожидаемый вывод: «...нельзя не протестовать самым энергичным образом против оценки Андреем Белым Жореса. Получается подлинная фальсификация истории»[59]. Весьма симптоматично «письмо в редакцию» «Литературной газеты» участника сборника «Как мы пишем» Юрия Либединского, в котором один из руководителей РАППа заявлял, что, предоставляя свой очерк для этой книги, он не предполагал, что окажется в недостойной компании: «В Издательстве писателей в Ленинграде вышла книга под заглавием "Как мы пишем", где наряду со статьями, являющимися действительно статьями советских писателей, напечатаны двусмысленные и политически-вредные статьи Андрея Белого, Замятина и Пильняка. <...> Если же редакция все же считала нужным напечатание этих статей, то она должна была дать разбор классового существа их взглядов, и то, что этой статьи не дано, является политической ошибкой редакции сборника, которая, очевидно, еще не уяснила лица этих буржуазных писателей»[60]. Подспудной причиной опубликования цитированного документа послужила инспирированная в 1929 г. партийным руководством широкомасштабная травля Пильняка и Замятина, положившая начало новому историко-литературному периоду под знаком полной идейно-

---

[57] *Либерман Л.* На потребу буржуа. Чьи интересы обслуживают частные издательства // Вечерняя Москва. 1929. № 37. 14 февр. С. 3.

[58] *Ермилов В.* О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе // На литературном посту. 1930. № 4. С. 13.

[59] *Зайдель Г.* Как не надо писать о Жоресе // Литературный Ленинград. 1933. № 19. 8 дек. С. 3.

[60] Литературная газета. 1930. № 61. 24 дек. С. 4.

эстетической «консолидации» советских писателей[61]; Либединский счел необходимым отмежеваться от двоих зачумленных авторов, а заодно, авансом, и от Андрея Белого — полагая, видимо, что этому «буржуазному писателю» рано или поздно не избежать сходной участи.

В архиве Андрея Белого сохранился любопытнейший машинописный текст, полученный из редакции «Литературной газеты» и относящийся к 1933 г.[62] Видимо, то был один из последних сочувственных отзывов о его творчестве, с которыми ему довелось ознакомиться:

## И МЫ ЧИТАЕМ БЕЛОГО

Когда я впервые увидела и услышала Андрея Белого (это было в Политехническом 11 февраля[63]) — удивлению моему не было пределов. И тогда же я решила, что напишу непременно об этом вечере в «Литгазету». (Хотела было писать самому писателю, да боюсь походить на тех «барышень» в шелковых платьях с намазанными губами, которых мне пришлось видеть на этом вечере и которые неистовствовали только при одном появлении Пастернака на сцене и писали лихорадочно ему записки, должно быть очень чувствительные, не знаю, дошли ли они до него.)

Белого я представляла таким: высокий, худой, одетый во что-то бледно-серое (как туман), глаза глубокие, в больших впадинах, руки в белых перчатках. Волосы длинные, какие носят художники.

Думала: выйдет на сцену, обведет публику взором, сделает артистически-красивый жест и начнет говорить. Говорить будет так: выйдет похожее на то, как поется романс: «Ваши пальцы пахнут ладаном». Затем в публике наиболее чувствительные дамы упадут в обморок, послышатся всхлипы — более крепкие крякнут и выйдут. И закончит он речь бледный, упавший от собственных переживаний, прислонившийся к стене.

Это думала так я, колхозница, комсомолка из затерявшейся в болотах деревушки, где я учу деревенских ребятишек. С детства читала я классиков наших, позднее — иностранных писателей. «Серебряного голубя» я читала впервые в 1930 году украдкой, в копнах колхозного сена, в перерывы, в жару на покосе. Понравилось очень. Но слышать о нем, о Белом Андрее пришлось следующее в наших провинциальных библиотеках: «Белого? Что вы». Как вам не стыдно читать, комсомолке, книги такие, они «разлагают». Возьмите Горького. Вот Серафимович, Сейфуллина, Форш. Стихов? Вот вам Жаров, Безыменский. Или слова точно такие, как сам Белый привел в первоначальной речи — «Кривляка, ломака и сумасшедший».

И что же, к радости очень большой, вышел на сцену простой человек, стал говорить (голосом очень несильным, горло болит) нам о книгах своих, об особенной, созданной им «непонятности». И тут же проза его и стихи (как сам окрестил он, «ни то, ни другое») делались очень понятными. Трудное, сложное, очень красивое, но досягаемое даже до нас, до меня и подруги моей из колхоза. Когда же словами не мог передать внутренний голос свой — делал жест рукою

---

[61] См.: *Галушкин Александр.* «Дело Пильняка и Замятина». Предварительные итоги расследования // Новое о Замятине: Сб. материалов под ред. Леонида Геллера. М., 1997. С. 89—146.

[62] ГПБ. Ф. 60. Ед. хр. 61.

[63] Подразумевается «Вечер Андрея Белого» в Москве в Политехническом музее 11 февраля 1933 г.

и даже ногой, укрепляющий, словно вколачивающий нам мысль свою. Было ясно одно — симпатия вся, вся суть работы его на стороне нас, вот таких, которые только что музыку понимать научились. (Он говорил: «И рабочий теперь понимает и любит музыку Брамса».)

Слышать о том, что он вкладывает в произведения ритм, звук, даже движения (не умею выразить это точнее) — было для меня очень ново и очень объясняюще многое из его «непонятного». Музыку в книгу. Я вспомнила в самом деле, когда я читаю Белого? Например, несколько дней загружены до отказа: бегаем по деревне, сидим в прокуренной комнате сельсовета, бегаем в поле, заполняем сводки о семенах, о навозе, о пашне. Наконец, подводим итоги — осенняя посевная закончена. Тогда в эти дни, вернее, ночами после работы, бывает, нам хочется музыки (так, как хочется хлеба). Но кроме болота да лесов с перелесками — нет ничего. Слушать музыку негде. И вот тогда-то берешь с полки Белого. (Так же люблю я читать Блока, Сологуба и теперь очень люблю Пастернака. Но их книг нет у меня, достать трудно.) И Белого-то я читала (читаю всегда) только «Москва», «Серебряный голубь» да «Пепел».

У Пастернака (того, что сидел за столом и, казалось, роднею был Белому — только «2 книги» да «Второе рождение»[64]. Когда читал Белый о «Встречах с Жоресом» < >[65] где было плохо слышно и видно, вопреки правилам, спустились мы на ступенечки в проходе, близко от сцены сидели. Такими близкими были эти два «родственника» неотделимыми от всех нас, хотя и были мы в валенках грубых, серых валенках (иначе пройти до станции нельзя было).

И самое главное, что я хотела сказать в этом письме — это то, что у вас, Борис Николаевич (имя услышала там же на вечере), вовсе не «узкий круг читателей». И круг этот становится шире и шире. Ваши книги читают товарищи мои — это ребята с производства: рабочие, колхозники и бойцы Красной Армии. Хотелось подойти и благодарить, много благодарить вас за то, что дае<те> вы своей работой, именно своей особенностью писать книгами, в которых музыка нам вот таким в болотах, в лесах, в колхозах, где музыки нет иной, кроме книг ваших, да музыки леса. Хотелось еще сказать Пастернаку, что книжечка маленькая его серо-зеленая книжка — «Второе рождение» залетела далеко от Москвы в осиновые перелески и читают ее не нарядные барышни с намазанными губами (ведь остались еще такие), а читаем мы — рабочая и колхозная молодежь. Правда, учимся еще читать, но так хорошо постигать непонятное, но бесконечно красивое, которое становится понятным и нужным.

На другой день уже вечером шла со станции.

В поле крутилась мятель. Лес стоял весь в снегу и лапы-ветви так и качались со снегом. Шли не замечая трудности пути (от станции 6 километров). Смеясь говорили о почти несбыточном: «Вот сюда бы к нам приехал Белый и Пастернак, мы б угостили их разваристой колхозной картошкой».

Е. К.

КАСИМОВА Екатерина,
дер<евня> Молзино, Ногинского р<айо>на Московской обл<асти>.
16 / II 1933 г.

---

[64] Подразумеваются сборники Бориса Пастернака «Две книги. Стихи» (М.; Л., 1927), включающий книги «Сестра моя жизнь» и «Темы и варьяции», и «Второе рождение» (<М.>, 1932).

[65] Пробел в машинописи (видимо, не разобранный при перепечатке фрагмент автографа).

Может быть, это письмо написано очень топорно (а наверное это так), грубо, но тем не менее я прошу редакцию поместить хоть часть его в «Литгазету», которую выписываем и читаем мы здесь в Молзинском колхозе. Хотя бы как-нибудь сообщить Белому и Пастернаку мысль, высказанную мною о том, кто и как их читает и старается понять.

Можно, конечно, заподозрить в этом тексте чей-то розыгрыш — пародийно-ироническую вариацию по отношению к ходовым тогда пропагандистским заданиям, вдохновляемым лозунгами «Искусство принадлежит народу», «Искусство — в массы» и т. п. Вероятность такого прочтения, впрочем, не особенно велика; Андрей Белый, во всяком случае, отнесся к письму, перепечатанному на машинке и пересланному ему «Литературной газетой», как к заслуживающему внимания и доверия документу. Он процитировал его в статье «О себе как писателе» (1933), касаясь темы, постоянно аккомпанирующей его литературной деятельности: «...разделение мнений (не по классам и поколениям, а по отбору читателей) сопровождает явление моих книг; меня одинаково отвергают и принимают и старцы, и юноши, и комсомол, и высококвалифицированные эстеты, и рабочие, и интеллигенты»; признания комсомолки-колхозницы Е. Касимовой вызвали у него чувство воодушевления: «Когда получаешь такие письма, то рассеиваются сомнения: нужен или не нужен ты?» [66]

В 1927 г. Д. П. Святополк-Мирский заметил, что Андрею Белому «очевидно придется пройти через период всеобщего невнимания, прежде чем он будет окончательно признан классиком» [67]. Знаменателен момент, когда были обнародованы эти слова: в 1927 г. исполнилось 25 лет с начала литературной деятельности Белого — выхода в свет в 1902 г. «Симфонии (2-й, драматической)» — и этот юбилей прошел незамеченным, вспомнили о нем лишь самые близкие писателю люди [68]. Помнили, ценили и любили Андрея Белого главным образом в эмиграции, но появлявшиеся там статьи о нем и рецензии на последние его книги, разумеется, не могли оказать никакого воздействия на литературную ситуацию внутри страны, где писателю было гарантировано долгое и повсеместное забвение — впрочем, как и всему литературному направлению, к которому он принадлежал. Прижизненные критические отзывы о книгах Андрея Белого не сменились посмертными обобщающими аналитическими характеристиками и исследовательскими разработками отдельных аспектов его творчества, между первыми и вторыми образовался зияющий провал протяженностью в несколько десятилетий. Единичные статьи и публикации, время от времени прорывавшиеся к читателю, в общем плане изменить ситуацию не могли, да и уяснению истины они могли способствовать лишь в малой мере, поскольку были покрыты плотным слоем идеологической очернительской риторики.

---

[66] Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. С. 20—21 (публ. В. Сажина).

[67] *Святополк-Мирский Д.*, кн. Критические заметки // Версты (Париж). 1927. № 2. С. 258.

[68] См.: *Лавров А. В.* Несостоявшийся юбилей Андрея Белого // Die Welt der Slaven. 1998. Jg. XLIII. Heft 2. S. 355—366.

Еще в 1916 г. М. О. Гершензон, приветствуя появление «Котика Летаева», писал об исключительной своевременности этого произведения, о том, что оно открывает новые притягательные горизонты для эстетического мировидения[69]. Далеко не все современники Андрея Белого, подобно Гершензону, осознавали, что «пришел срок» воспринимать и осмыслять художественный и «жизнетворческий» универсум, который воплощал в слове этот писатель. И все же панорама критических отзывов о его произведениях позволяет уловить определенную закономерность. Если в первые годы его литературной деятельности среди «понимающих» Белого были в основном приверженцы символистской школы, и среди них — главным образом литераторы, пересекавшиеся с Белым не только на литературном поприще, но и в созвучных духовных исканиях, зачастую связанные с ним тесными личными отношениями, то с годами постепенно круг сочувствующих расширяется. Сам Белый подметил эту закономерность на одном частном примере в своем вышеупомянутом библиографическом реестре: указал три отзыва И. Игнатова о «Петербурге», появившиеся в 1913—1916 гг. и эволюционировавшие в своих оценках от «негатива» к «позитиву». Если в 1900-е гг. перечень критиков, понимавших и принимавших творчество Андрея Белого, открывался в 1903 г. Э. К. Метнером, другом и интеллектуальным собеседником писателя, и завершался Эллисом, также другом Белого и фанатическим адептом символизма, то в 1910-е гг. одна из наиболее значимых и развернутых характеристик его творчества принадлежит уже Иванову-Разумнику, критику и публицисту, отстаивавшему «неонародническую» идеологию. В начале 1920-х гг. появляется обобщающая статья «Творчество Андрея Белого» С. Аскольдова — философа, внеположного по отношению к символистскому окружению; эта статья — пожалуй, наиболее веское и глубокое высказывание о писателе, произнесенное при его жизни, это уже не только приятие и понимание, но и постижение. Многое из сформулированного о творчестве Андрея Белого в прижизненной критике дало толчок для позднейших исследовательских интерпретаций — которые на сегодняшний день превышают по объему в десятки раз всю совокупность того, что мог прочесть о себе сам писатель.

---

[69] См.: *Гершензон М.* Заметки о Пушкине. I. Недра // Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1916. № 16010. 30 дек. С. 7.

## Андрей БЕЛЫЙ

# К «Указателю» критической литературы обо мне

Не могу дать никаких точных указаний. К сожалению своему, в течение всей 25-летней литер<атурной> деятельности вел себя легкомысленно в этом отношении; статей и рецензий о себе не собирал, их не наклеивал в отдельных альбомах; тотчас же забывал заглавия статей обо мне и журналов, где они были напечатаны; и даже авторов статей далеко не всех помню. Сейчас, не имея под руками даже книг о себе, не могу быть точен в этом отношении; поэтому мои указания свелись бы лишь к приблизительному упоминанию, кто, когда и где писал обо мне.

Разумеется — почти все то, что писалось обо мне в провинции и за границей, мне неведомо; или ведомо по слухам.

Тем не менее попытаюсь вспомнить: по порядку.

*Дружественная критика.* *Враждебная.*
*Неопределенная.*

**I. «Драматическая Симфония».**

1) Два фельетона в «*Приднепровском Крае*». Лето 1902 года (автор — Эмилий Метнер, но писал под псевдонимом)[1].

2) Отзыв Игнатова в «*Русск<их> Ведомостях*» (1902 год), дружелюбный по недоразумению (автор принял «*Симфонию*» за пародию на декадентов)[2].

3) Рецензия Юлия Айхенвальда с отттенком сочувствия, какого-то кислого; автор пишет: «Будем верить, что А. Белый талантлив»[3].

4) Рецензия в «*Мире Искусства*» (кажется, за 1902—03 годы)[4]. Сочувственная.

5) Рецензия в «*Новом Пути*».
Сочувств<енная>. (Автор — А. А. Блок)[5].

**II. «Открытое письмо к либералам и консерваторам»**

Ряд резко бранных отзывов в тогдашней газетной прессе. Помнится отзыв покойного М. М. Ковалевского (газета «*Курьер*» за 1903 год)[6].

**II*. «Северная Симфония».**

1) Рецензия П. А. Флоренского в «*Весах*», или в «*Новом Пути*» за 1904 год[7].

2) Рецензия в «*Мире Искусства*». Неопределенная[8].

Несколько резко бранных рецензий (не помню, где).

**III. «Возврат».**

1) Рецензия А. А. Блока, кажется, в «*Новом Пути*»[9]. Сочувственная.
2) Рецензия Брюсова («*Весы*» за 1905 год).[10] Сочувственная.

**IV. «Золото в Лазури»**

1) Рецензия Брюсова («*Весы*» 1904)[11]. Сочувственная.
2) Рецензия в чешском модернистическом журнале[12]. Сочувственная.

Ряд газетных юмористических заметок.

**V. «Символизм как миропонимание»**

(Статья, напеч<атанная> в «Мире Искусства» за 1904 год). Два фельетона критика проф. И. И. Иванова (в газете «*Правда*». Лето 1904 года)[13].

**V*. «О теургии»**

Возражения А. А. Шмидт в журнале «Новый Путь» за 1903 год, или в «*Вопросах Жизни*» за 1904 г.[14] В общем: дружественное.

С 1907 до 1909 — энное количество бранных заметок: главным образом

---

* Сбой нумерации в автографе.

в тогдашней гучковской газете («*Голос Москвы*»)[15] и в «*Русском Слове*». Особенно упражнялись: Измайлов, Тэффи (газета «*Речь*») и Абрамович («*Образование*»). Много полемического материала против меня в «*Золотом Руне*» за 1907—1909 годы (сюда статья Тастевена)[16].

В защиту меня фельетон Ходасевича в московской газете (не помню, какой) за 1908 год (январь—март)[17].

*Критика дружественная.* *Критика враждебная.*

**V*. «Пепел»**

Дружественные отзывы С. Городецкого и В. Иванова (не помню, где; Городецкого может быть в «*Зол<отом> Руне*»)[18].

Резко бранная рецензия Тэффи (газета «*Речь*» за 1908 год)[21] и Кадмина (кажется, «*Образование*»)[22].

В этот период обо мне сочувственный отзыв Философова (кажется, в «*Русск<ом> Слове*»)[19].

Статья М. Гофмана
Статья Пяста } сочувственные[20].

**VI. «Урна»**

Рецензия Брюсова («*Весы*» 1909 год). Сочувственная[23].

Отзыв Измайлова («*Русское Слово*»): насмешливый[24].

**VII. «Символизм»**

Огромная книга прошла при гробовом молчании: не помню ни одного отзыва; мне передавали, что старик Суворин ее любил; в «*Новом Времени*» меня только ругали.

Позднее писали о «*Символизме*», — кто, где, не знаю. Знаю, что писали за границей. В России книгу замолчали.

По поводу эксперимент<ального> метода в поэзии и меня что-то кислое Валериан Чудовской в «*Аполлоне*»[25].

---

* Сбой нумерации в автографе.

Позднее в ряде учебников по *«Стиховедению»* холодное, кислое признание моих якобы заслуг, как *«первого формалиста»;* сюда Шенгели, Шкловский, [Эйхенбаум] и ряд других *«стиховедов»*.

Может быть, и писали что-нибудь о *«Символизме»*, но я, живучи за границей с 12 до 16 годов, ничего о себе не читал, да и журналов не получал.

**VIII. «Серебряный Голубь»**

1) Статья П. С. Когана, напечатанная в одной из его книг[26]. Отзыв скорей сочувственный.
2) Фельетон Мережковского (*«Русское Слово»* за 1910 год). Сочувственный[27].
3) Фельетон Тана (не помню, в какой газете). Сочувственный[28].
4) Фельетон Боцяновского (в петерб<ургских> газетах). Сочувств<енный>[29].

Глумливые заметки Измайлова, что *«Сер<ебряный> Голубь»* — набор слов[30].

О *«Серебряном Голубе»* писали много: и в провинции, и позднее за границей; но не помню и часто не знаю — кто, где, когда.

Позднее о *«Сер<ебряном> Голубе»* дружественно отзывался Иванов-Разумник в своей книге, посвященной мне и Блоку[31].

И еще: статья Векслер в одном из сборников, вышедших в эпоху 1923—24 годов (анализ стиля)[32]. Сочувственная.

В эпоху 1910 года Эллис в книге *«Русские символисты»* посвятил моему творчеству большой очерк[33].

**IX. «Арабески»**

Не читал ни одной рецензии. Кажется, никто ничего не писал. Книга читалась, расходилась; а пресса, кажется, не проронила ни одного слова о 500-страничной книге.

**X. «Луг Зеленый»**

Кроме весьма недружественного фельетона критика Игнатова (*«Русские Ведомости»* за 1910 год)[34], кажется, не было ни одной

рецензии. Не удивительно, что моя идеология — *terra incognita**; на около 1500 страниц, посвященных «*Символизму*», — ни звука; критики предпочли выдумать свой собственный символизм, игнорируя символистов, писавших о символизме (меня, Брюсова, Блока, Иванова). Не удивительно, что когда меня начинают учить символизму «*профессора от словесности*», меня передергивает.

В период 1912 года мне передавали, что Амфитеатров посвятил мне ряд статей; их не читал; и не знаю, где он свои статьи печатал (я жил за границей и за литературой не следил)[35].

**XI. «Круговое Движение»**

Ф. Степпун. Журнал «*Труды и Дни*», № 4-й, или пятый. Полемика[36].

**XII. «Петербург»**

О «*Петербурге*» очень много писалось; в столицах, провинции, за границей; из всего написанного о нем знаю лишь часть *написанного.*

*Дружественные отзывы.* *Недоброжелательные.*

1) Игнатов («*Русские Ведомости*» за 1913 год). Писал враждебно.

2) Игнатов («*Русские Вед<омости>*») Позднее: писал с оттенком сочувствия[37].

3) Игнатов же («*Русские Ведомости*» за 1916 год)[38]. Писал в защиту «*Петербурга*»: tempora mutantur! **

1) Фельетон Бердяева (кажется, в «Утре России»): весьма сочувственный[39].

2) Фельетон В. Иванова (кажется, в «*Биржевых Ведомостях*» или в «*Речи*»): весьма сочувственный[40].

3) Фельетон Иванова-Разумника («*Русские Ведомости*»): весьма сочувственный[41].

Ряд сочувственных отзывов и рецензий (не помню их).

---

* неизвестная земля; нечто совершенно неизвестное (*лат.*).

** Времена меняются (*лат.*).

Уже позднее: анализу ряда редакций «*Петербурга*» посвятил отдельную монографию, весьма сочувственную, Иванов-Разумник[42]; я считаю разбор «*стиля*» его образцовым; это лучшая работа Иванова-Разумника. К сожалению, не помню названия его брошюры-исследования; вышла она в 1923 году.

Статьи: Векслер, Форш } в сборниках эпохи 23—25 годов[43].

**XIII. «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности».**

Полудружественная заметка
Шлёцера в «*Биржевых Ведомостях*»[44].

Объемистая книга, посвященная разбору «*световой теории Гёте*», канула в лету забвения; читали ее «*спецы*»; от философов слышал сочувственные отзывы на «*словах*»; на деле никто не «*посмел*» печатно высказаться; «*Штейнер*» — пугал; бранить книгу не могли: для этого надо было бы стать сперва гётистом, а потом естественником; бранить не могли, и хвалить — «*не могли*». В результате — гробовое молчание.

**XIV. «Котик Летаев»**

Весьма сочувственный отзыв М. О. Гершензона («*Русские Ведомости*» за 1916 год) на основании предварительного ознакомления с текстом, т. е. до напечатания[45].

Кроме этого печатного отзыва в прессе почти — «*ни звука*». Знаю, что были любители книги вплоть до пролетарских поэтов. И знаю, что были написаны статьи Форш и Векслер; но обе статьи, кажется, не появились в печати (по цензурным условиям)[46].

**XV.** **«Кризис Жизни»**
**«Кризис Мысли»**
**«Кризис Культуры»**
**«Глоссолалия»**
**«Поэзия слова»**
**«Звезда»**
**«Рыцари и Королевна»**
**«Первое свидание»**
**«Записки Чудака»**
**«Революция и культура»**
**«Воспоминания о Блоке»**

Эпоха 18—24 годов

В России — ни звука обо всех этих книгах; я по крайней мере не читал; если и были «*звуки*», то, вероятно, весьма неприятные.

За границей о «*Рыцари и Королевна*» очень сочувственный отзыв профессора Ященко («Книга», кажется за 1921 год)[47].
О «*Воспоминаниях о Блоке*» — ряд сочувственных отзывов за границей; в частности: в Англии.

**XVI. «Христос Воскресе»**

Только и помню сочувств<енный> отзыв Иванова-Разумника в одном из лево-эсеровских изданий в 1918 году[48].

**XVII. «Путевые Заметки». Том I-й**

Сочувственные отзывы в русской прессе за границей.

**XVIII. «Возвращение на родину»** (случайная выпечатка из «*Записок Чудака*» в России в 1921—1922 годах)

Сильно ругательная статья П. С. Когана (не помню, в каком журнале)[49].

**XIX. «После разлуки»**

Кислый разбор книги в берлинском «Руле»[50].

*Дружественная печать.* *Враждебная.*

**XX. «Москва». Том первый**

Несколько незначительных рецензий, совершенно не вскрывающих тему романа, то сочувственных, то враждебных.

Сочувств<енные> отзывы:
Юрий Соболев: «Вечерняя Москва»[51], «Красная Нива» за 1926 год[52].
Несколько слов Воронского в статье его за 1927 год («*Красная Нива*», № 1)[53].
Проф. Эйхенбаум («*Красная газета*». Ленинград)[54].
Отзыв в каком-то сибирском издании[55].
Скорее сочувственный отзыв в «*Новом Мире*» (так мне передавали: не читал)[56].
Знаю, что о «*Москве*» написал

*Несочувственные:*
«*Красная Газета*». Ленинград[58] (не читал).

статью или пишет ее Иванов-
Разумник (себе в письменный
стол)[57].
К статьям резко отрицательным обо мне принадлежит
статья Троцкого в его сборнике
«*Революция и культура*»[59]; статья играла
решающую роль в отношении ко мне в
теперешней прессе: я — «*меньшевик*»,
«*белый*» (с маленькой буквы), занимаюсь
исканием психологических гнид под
куполом «*храма*» и изучением хвоста у
киевской ведьмы в отличие от «*ведьмы*»
вообще. Так как мое мировоззрение
никому не известно, — неизвестно, что я
«*естественник*», 25 лет занимавшийся
теорией знания (неизвестно, потому что
мои книги в свое время замолчали, а
профессора словесности разводили
«*турусы на колесах*» о символизме), —
то я со времени опубликования резолюции
Троцкого обо мне и сел, так сказать, в
тень; *сижу и молчу*.

Кстати: обо мне написана книга сидящим (или «*сидевшим*»?) в тюрьме левым эсером, Яковом Брауном[60]; но она не могла выйти в свет.

Кроме того: в свое время Иванов-Разумник
посвятил мне и Блоку весьма
сочувственную монографию
(она вышла в свет в эпоху 1919—1921 годов)[61].

Сочувственная статья обо мне в
немецком журнале «*Die Drei*» (Stuttgart),
принадлежащая Keuchel'ю[62].

Еще вспоминаю: весьма
сочувственную статью обо мне
проф. Аскольдова в одном из
литературно-критических сборников
эпохи 1921—1923 годов[63].

Обо мне писали сочувственно в свое
<время> проф. Венгеров, Степпун;
академик Лукьянов упоминает о
моем разборе «Не пой красавица»
Пушкина в «*Записках Академии наук*»[64].

И меня бранили критики Горнфельд и Евгений Ляцкий,
потом изменивший свое мнение
обо мне.

Повторяю: я совершенно не помню отзывов о себе; этот неполный, весьма туманно составленный перечень, — вот все, что воскресает в памяти.

*Суммирую: дружественно писали обо мне:*
Эмилий Метнер, Флоренский, Философов, Брюсов, Блок, проф. И. И. Иванов, В. Ф. Ходасевич, Вячеслав Иванов, Мережковский, А. Ремизов, Модест Гофман, кажется, Амфитеатров, Тан, Лежнев, Боцяновский, Форш, Векслер, Иванов-Разумник, проф. С. А. Венгеров, Эллис, проф. Аскольдов, Бердяев, Степпун, Пяст, М. О. Гершензон и др.

*Недоброжелательно писали обо мне:*
Юлий Айхенвальд, Георгий Чулков, Розанов, Абрамович, Тэффи, Кузмин, Измайлов, Зинаида Гиппиус, Троцкий, кажется, Стеклов, Горнфельд и др.

*В разное время по-разному писали:*
Евгений Ляцкий, Игнатов, Сергей Городецкий, Корней Чуковский.

## Э. К. МЕТНЕР

# Симфонии Андрея Белого

Andreios — мужский, мужественный, храбрый.

*Из греко-русского словаря*

Один говорил другому:
«Белый свет — свет утешительный; представляющий собою гармоническое смешение всех цветов...»

*Из второй симфонии*

## I

Весною 1902 года московское книгоиздательство «Скорпион» выпустило из печати 1-й opus совершенно неизвестного и очень молодого автора.

Это была «Симфония» (вторая драматическая) *Андрея Белого.*

С огромным, по мере чтения все возраставшим интересом я поглощал страницы этой оригинальной, крайне причудливой книги. Я прочел ее дважды. Отзывами же печати о ней, признаюсь, не поинтересовался. Пробежал только случайно попавшийся мне в руки № 9456 «Нового времени», которое ухитрилось совсем уже непостижимым для меня образом усмотреть в «Симфонии» пасквиль[1].

Сначала случайные обстоятельства, а затем — очередные дела не дали мне возможности отозваться на эту вторую, по регистру автора, и первую — по выходу в свет, симфонию, издание которой, кстати сказать, ныне уже распродано.

Теперь, когда вышла в свет вторая книга Андрея Белого — «Северная симфония» (первая героическая)[2], я хочу сказать зараз об

обоих произведениях этого изо всей «новой» русской литературной молодежи наиболее выдающегося поэта.

Собираясь в свое время дать отзыв о первой его книге, я предполагал предпослать обзору и разбору ее небольшое рассуждение, долженствовавшее подготовить теоретически читателя к восприятию новой формы, новых, музыкою вдохновенных поэтических приемов и эстетических прозрений.

Этот труд облегчил мне, можно сказать — почти освободил меня от него сам автор симфоний своей статьей «О Теургии», помещенной в октябрьской книжке «Нового Пути» [3].

Далеко не во всем согласный с положениями этой статьи, я, тем не менее, настойчиво рекомендую читателю, заинтересовавшемуся симфониями, познакомиться с ней, чтобы лучше ориентироваться в незнакомой и притом, на первый взгляд, несколько дикой местности.

Для тех же читателей, которые, подобно рецензенту «Нового времени», ищут и находят в произведениях искусства лишь то, чем страдают и занимаются сами, — один — пасквиль, другой — блуд, третий — просто «пленной мысли раздраженье» [4], — не помогут никакие ариаднины нити.

Вот почему я ограничусь немногими предварительными замечаниями.

## II

Симфонии второй, драматической, автор счел необходимым предпослать небольшое пояснение, озаглавленное «Вместо предисловия».

Вот оно:

«Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов.

Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей — на отрывки и отрывков — на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.

Второй смысл — сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посове-

товать внимательнее приглядеться к окружающей действительности.

Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму...»

В симфонии первой, героической, можно проследить те же «три смысла», хотя сатирический элемент в ней налицо в значительно меньшей дозе и притом в сильно замаскированном виде. Точнее, это уже не сатира, а крайне легкий, почти неуловимый юмор, мягкий, снисходительный, почти всепрощающий и допускающий тихий смех, уместный всюду, — среди грусти и молитв, ужасов и смерти.

Примечателен яркий контраст обеих симфоний со стороны материала той и другой. Первая симфония разыгрывается во время оно в тридесятом царстве: это — сказка.

Время и место действия второй может быть определено, по многим признакам, с полною точностью; она, очевидно, писалась чуть ли не одновременно с совершением описываемого в ней; симфонизировалось, так сказать, окружающее, ближайшее, часто повседневное; за исключением третьей части, действие протекает в Москве и охватывает собою (по моему мнению) промежуток времени с весны 1900 г. до весны 1901 г.

«Вместо предисловия» датировано автором: «Москва, 26 сентября 1901 г.», а весною 1902 г. книга появилась в продаже.

Обращаясь от материи к форме, следует признать, что термин *симфония* можно допустить лишь с большими оговорками; словесное искусство неспособно вполне сродниться со столь специфически сложными построениями, какие выработало искусство музыкальное; избранный автором термин надо понимать не иначе как понимаются термины: *картина*, *портрет*, в применении их к словесным описаниям и характеристикам; ни с музыкальным, ни с изобразительным искусствами слово *в их формах* соперничать не может; но проникновение, впитывание одним искусством элементов другого всегда было, есть и будет, вопреки всем перегородкам, которые строятся теоретиками и рушатся от первого дуновения талантливого практика, т. е. — артиста, а не ученого.

До недавнего времени искусство слова *сознательно* было в близких отношениях только с изобразительными искусствами, и эстетика, главным образом, имела в виду их взаимодействие; ныне все более и более центр эстетической тяжести перемещается в музыку; музыкальность (не только в смысле звучности и метрики) становится таким же *качеством* произведений словесного искусства, как живописность, рельефность, картинность; вдумчивые

художники, независимо от своей специальности, ясно сознают, что необходим полный пересмотр эстетики. Некоторые чересчур смелые умы утверждают уже, что «новое» искусство едино, что оно не знает различия, кроме чисто внешнего, технического, между музыкой, поэзией, живописью и культурою, что все одинаково доступно любому виду искусства.

Конечно, эта будто бы соединяющая, а на самом деле лишь смешивающая тенденция столь же ошибочна, как и ей противоположная, которая в своем стремлении определить искусства, разграничить их сферы между собой — обособляет их, отделяет от общего корня и лишает их благотворного взаимодействия.

Как то, так и другое воззрение объясняется, помимо несдержанности отвлеченно мыслительного процесса, еще и тем обстоятельством, что теоретик искусства чаще всего до конца понимает только один какой-либо вид искусства, редко — два и строит свои выводы об искусстве вообще, на основании рассмотрений и размышлений о доступных ему видах. Это обстоятельство, кстати сказать, само по себе наводит на мысль о внутреннем существенном различии искусств между собою, подобном различию человеческих рас; в самом деле: если и встречаются иногда индивидуумы, обладающие одинаковою способностью ко всем искусствам, то эта способность всегда чисто внешняя, вызывающая минутный восторг в гостиных; обладатели ее, подобно космополитам, неизбежно бесплодны и бесцветны, лишены характера и продуктивности; самой природой устроено так, что сущность искусства открывается, созерцается и проявляется не иначе как в феномене того или другого вида искусства; это ограниченно, но с этим приходится и мириться, и считаться.

Физиологически можно быть только или музыкантом, или поэтом и т. д., и т. д., а не всем зараз.

Итак, термин *симфония* необходимо брать с оговорками, приблизительно, и это, как видит читатель, в порядке вещей. Но даже и так взятый этот термин не везде оправдан автором: укажу только на один крупнейший недостаток, — во второй симфонии часть первая является механически пристегнутой, и роль ее, собственно говоря, выполняется второю.

Первая симфония гораздо стройнее в формальном отношении; но, в общем, нельзя не признать, что эти произведения Андрея Белого скорее могли бы быть названы сюитами, нежели симфониями.

Смелая, почти дерзкая попытка Андрея Белого знаменательна как яркий признак проникновения поэзии элементами музыки. Будущности *«симфония»* не имеет, но многие приемы ее разовьются и укрепятся в сильных руках самого автора в других его произведениях и будут схвачены и привиты другими писателями.

## III

Первая, «Северная симфония», посвященная автором величайшему скандинавскому композитору Григу, носит наименование героической; с большим основанием ее можно было бы назвать рыцарскою, фантастическою; она эпична, сказочна по сюжету, а по колориту не столько григовская, сколько метерлинковская, прерафаэлитская, модернизованное, романтическое, средневековое.

Я не стану подробно останавливаться на этой симфонии. Если оставить в стороне неуместную в газетном фельетоне попытку дешифрировать аллегорическое и символическое этой симфонии, а подойти к ней, как ко всякому другому «недекадентскому» произведению, то придется признать, что материал ее (как самый сюжет, так и детали) менее интересен, менее сложен, менее жизнен, менее, наконец, возбуждает изумление перед талантливостью «симфониста», нежели материал второй симфонии, почему и не заслуживает, на мой взгляд, подробного рассмотрения; да и становясь на музыкальную точку зрения, следует признать, что, несмотря на большую архитектоническую стройность, первая симфония, вследствие меньшего количества тем и меньшей их выпуклости, производит слабейшее впечатление, нежели вторая.

Особенностью первой симфонии, сравнительно со второй, является рифма, внезапно и непринужденно врывающаяся в прозаическое движение. Например: чародей протягивал руки винно-золотому горизонту, где расползался последний комок облачной башни, тая, и пел заре: «Ты смеешься, вся беспечность, вся, как вечность, золотая, над старинным этим миром»...

«Не смущайся нашим пиром запоздалым.

Разгорайся над лесочком огонечком ярко-алым» (с. 69).

«Выходил проклятый дворецкий, гостей встречая.

Горбатый, весь сгибаясь, разводил он руками и говорил, улыбаясь...

И такие слова раздавались: “Здравствуйте, господа!.. Ведь вы собирались сюда для козловачка, примерного, для козловачка?

В сети изловим легковерного, как пауки?.. Хи, хи, хи... в сети!.. Не так ли, дети?

Дети ужаса серного”...

И с этими словами он шел за гостями...» (с. 83).

Необыкновенно характерно и реально переданы ужасы второй и третьей части. Волхвования («козлования») Лаврентьевской ночи — одного из самых удачных мест этой симфонии.

## IV

Вторая симфония гораздо богаче содержанием и крупнее объемом. Эпитет «драматическая» указывает, по-моему, на то, что изложение событий и отношений (согласно их существу) носит, подобно романам Достоевского, не эпический, а драматический характер; этот термин ближе определяет главные элементы произведения, а не форму его, приблизительно определяемую термином «симфония».

Но пусть читателя не очень страшит указанное препятствие. Если даже он не вполне преодолеет его, если не сможет подойти к этому оригинальному произведению вплотную, он все-таки, при некоторой непредубежденности, внимательности и чутье, притом не слишком упорствуя и утомляя себя разгадыванием мистических образов и таинственных подмигиваний, неминуемо получит от второй симфонии впечатление чего-то, быть может, странного, чуждого, но и обаятельного.

Однако и кроме общего впечатления читатель (конечно, внимательный и непредубежденный читатель) схватит и фабулы, и характеры, и другие элементы словесных произведений, о которых говорит теория словесности, начиная с «Поэтики» Аристотеля.

Я подчеркиваю это свое замечание к сведению тех «антидекадентов», которые любят апеллировать к «незыблемым» правилам словесности, основанным на «здравом смысле» и «неиспорченном вкусе».

## V

Внимание читателя остановят на себе: роман (пусть символический) «демократа» (Павла Яковлевича Крючкова, либерального критика и всегда изящно одетого молодого человека) со «сказкой» (богатой и красивой молодой женщиной); психическая повесть о судьбе юного философа, сошедшего с ума от сознания непогрешимости «Критики чистого разума» Канта, а затем, по излечении, примкнувшего к мистикам; трагикомическая история с «золотобородым аскетом» — мистиком Сергеем Мусатовым (главная фабула), в которой именно и «осмеиваются некоторые крайности мистицизма», причем осмеивание это, своего рода травестия, приобретает особенно высокую ценность от того, что отношение автора к Сергею Мусатову двойственное, колеблющееся, лирическое, — очевидно, не все в Мусатове осуждается автором, а лишь крайности, главным образом чрезмерно-напряженное ожидание мистических событий и нетерпеливое, и самочинное вторжение

в их ход; быть может, чуть-чуть автор задевает стрелой насмешки им самим пережитое, свое, себя...

Это чувствуется по крайней мере и вносит в обработку мусатовской эпопеи черты мужественной и веселой мудрости, — Заратустрова мужества... [5]

Материал второй симфонии крайне богат. Ее можно было бы назвать и философическою, и мистическою; а так как она разыгрывается на фоне ближайшей повседневной и даже злободневной действительности, то она не лишена публицистического и даже полемического задора.

Невольно вспоминаются следующие слова, высказанные Ибсеном в одной застольной речи: «Я думаю, что поэзия, философия и религия сольются некогда в новую категорию, в новую жизненную силу, о которой мы, ныне живущие, не можем составить себе ясного представления» [6].

Конечно, вторая симфония Андрея Белого еще далека от идеала, предносящегося вещим взорам гениального норвежца, — главным образом, далека тем, что, как *новое* устремление в указанную Ибсеном категорию, симфония еще не переплавила друг с другом составные части последней, не выковала нового способа выражения, все покрывающего, охватывающего и многим понятного.

Я выше сказал: *новое* устремление, так как романы Гёте, Жана Поля Рихтера и Достоевского (например, «Братья Карамазовы») представляют собою прежнюю попытку осуществить то, что наметил Ибсен.

Упомянутые романы, как известно, содержат много неясностей и странностей; они для немногих; то же самое можно сказать и о второй симфонии: автор, нисколько не заботясь о читателе, рассеял по всему своему произведению философские и мистические соображения, подчас затруднительные и для очень образованного и чуткого человека. Эта затруднительность еще усугубляется недомолвками и полунамеками. Представляешь себе довольно тесный кружок вроде описанного в симфонии «умственного цветника подмигивающих», к которому принадлежат «люди высшей многострунной культуры»; у них образуется мало-помалу свой говор, даже не московский, а арбатский.

И вот члены этого кружка не в состоянии вполне расстаться с интимной терминологией и в литературном произведении, предназначенном ведь не для одного этого «цветника».

Таким образом, новизна формы, сложность намеченной Ибсеном «категории», исключительность, эзотеричность языка и передачи — вот троякое препятствие, стоящее на пути читателя к автору, который отнюдь не принадлежит к идущим и даже бегущим навстречу своему читателю, но который, наоборот, — требует, чтобы последний сумел к нему подойти.

Перед читателем проходит вереница главных и второстепенных действующих лиц драматической симфонии, охарактеризованных с необычайной сжатостью и выпуклостью.

Следует заметить, что Андрей Белый знакомит с ними постепенно, попутно приводя одну черту за другой.

Вот проходят: неизменно в галошах и с зонтом, страдающий зубною болью Поповский — насмешник, консерватор и церковник, которого «ненавидели свободомыслящие за свободное отношение к их воззрениям»; «он шел неизвестно откуда, и никто не мог сказать, куда он придет»; любящий мятные пряники и любимый писарями столоначальник казенной палаты — Дормидонт Иванович; зеленобледный горбач — доктор городской больницы; аристократический старичок, ко всем и каждому обращающий свое обязательное «да, да, конечно»; «консерваторы, либералы и марксисты одинаково любили аристократического старичка», — все чувствовали себя у него на вечерах по пятницам как в Царствии Небесном; «сказка», синеглазая, рыжеволосая нимфа в декадентском платье; «она ступала тихо и мягко, как бы пряча свое изящество в простоте», «а за сказочной нимфой уже вырастало очертание ее (мужа) кентавра, которого голова уплывала в шее, шея — в сорочке, а сорочка — во фраке»; Алексей Сергеевич Петковский — фигура таинственная и в то же время симпатичная: «ни старый, ни молодой, но пассивный и знающий»; отец Иоанн Благосклонский — личность обворожительная: «его атласные волосы, белые, как снег, были расчесаны; он разглаживал седую бороду. Он больше слушал, чем говорил, но умные, синие глаза обводили присутствующих... И всякий почтил про себя это “старое” молчание»; в двух последних лицах олицетворена положительная сторона религиозного мистицизма: здесь кстати упомянуть, что к помощи о. Иоанна прибегает раздавленный неудачею своей попытки мистического делания Мусатов; о. Иоанн успокаивает золотобородого аскета, а затем, в беседе с Петковским, говорит так: «Это была только первая попытка... Их неудача нас не сокрушит... Мы не маловерны, — мы *многое* узнали и *многого* ждем... Они стояли не на истинном пути. Они погибли... Мы ничего не выводим, ни о чем не говорим... Мы только ждем, Господи, Славу твою. И разве вы не видите, что *близко*... Что уже *висит над нами*!.. Что не долго осталось терпеть... Что нежданное близится»...

Кроме сцены с Сергеем Мусатовым высокую личность о. Иоанна прекрасно обрисовывает сцена напутствия умирающего чахоточного; это, между прочим, один из наиболее талантливо переданных эпизодов; читая эти две страницы, не знаешь, чему более изумляться? интенсивности, с какою схвачен последний страшный момент расставания с жизнью, или гармоничной умиротворенности, с какою написана вся картина.

В этом эпизоде с полною несомненностью обнаруживается отсутствие болезненной издерганности в даровании Андрея Белого при необычайной тонкости.

## VI

Отмечу еще несколько деталей. Среди роскошного описания вечера у аристократического старичка брошено, например, следующее замечание:

«Казалось, что-то изменилось. Кто-то вошел, кого не было. Кто-то знакомый и невидимый стоял в чересчур ярко освещенной зале».

Это казалось кантианцу, находившемуся среди гостей; в ту же ночь он помешался; потрясающе рассказано наступление первого острого припадка...

Симфонический концерт в большой зале благородного собрания... «И уже в ложу вошла важная особа. Тогда показался знаменитый дирижер. Два человека, прибежав, поднесли ему венок. И вот началось... углубилось... возникло... Едва кончалось, как уже вновь начиналось. Вечно то же и то же поднималось в истомленной душе»...

А через несколько строк — еще более проникновенный взгляд в суть бесплотного искусства звуков: «Точно *это* было само по себе, а трубившие и водившие смычками — сами по себе...

Точно огни померкли. Благородная зала стала мала и тесна. Что-то с чего-то сорвалось... Стало само по себе...

И зала казалась странным, унылым помещением, а мерцание огней — невеселым.

И многочисленные лица слушающих казались рядом бледных пятен на черном, бездонном фоне.

Эти лица были серьезны и суровы, точно боялись люди уличить себя в постыдной слабости.

А *это* было сильнее всех.

Звуки бежали вместе с минутами. Ряд минут составлял время. Время текло без остановки. В течении времени отражалась туманная Вечность.

Это была как бы строгая женщина в черном, спокойная... успокоенная.

Она стояла среди присутствующих. Каждый ощущал за спиной ее ледяное дыхание.

Она обнимала каждого своими темными очертаниями, она клала на сердце каждому свое бледное, безмирное лицо».

В этих строках прекрасно связана передача впечатления от данного *музыкально*-симфонического явления с любимым *словесно*-

симфоническим мотивом автора, — мотивом Вечности, проходящим у Андрея Белого не только в обеих симфониях, но и в других его произведениях.

«Знакомый Поповского собирал у себя литературные вечеринки, где бывал весь умственный цветник подмигивающих».

Две такие вечеринки великолепно описаны автором во второй и четвертой части рассматриваемой симфонии.

Обращает на себя внимание, правда, несколько славянофильская фантазия золотобородого аскета, Сергея Мусатова, о том, «как погребали Европу осенним, пасмурным днем титаны разрушения, обросшие мыслями, словно пушные звери — шерстью».

В этой фантазии остроумен щелчок позитивизму: «но самая опасная мания была мания ложной учености, — она заключалась в том, что человек вырывал глаза и дерзкими перстами совал в свои кровавые впадины двояковыпуклые стекла.

Мир преломлялся; получалось обратное, уменьшенное изображение его.

Это был ужас и назывался точным знанием».

А в третьей части симфонии Сергей Мусатов, в деревне у брата, вызывается на словесный бой учителем из позитивистов и легко побеждает последнего. «На крашеной лавочке сидел золотобородый аскет и делал выводы из накопившихся материалов.

А учитель брезгливо думал: “Вот сидит *гнилой* мистик!”

Весь он пропитан *лампадным* маслом, и *квасной* патриотизм его мне претит.

Им навстречу поднялся мистик, который не был гнил и совсем не пил квасу.

Он был химик по профессии, и перед ним молодой учитель неоднократно срамился незнанием точных наук».

Комбинация таких собеседующих противников очень характерна для русского «интеллигентного» общества последних дней: математики и естественники, углубившиеся в метафизику и мистику, с одной стороны, и словесники и социологи, не знающие азбуки точных знаний, погрязшие в Огюсте Конте, — с другой стороны.

Впрочем, есть третий тип — тип релятивиста, все признающего... но только «объективно», как материал для своих, якобы научно-исторических построений, допускающего все потому, что не наделила его природа способностью любить и ненавидеть, органически сливаться с одним и всем существом отвращаться от другого.

С неуловимым юмором набросан, по-видимому с натуры, портрет такой мнимо-объективной личности. Я приведу это место целиком, как имеющее «злободневный» интерес.

«В кабинете сидел знаменитый ученый, развалясь в кожаном кресле, и чинил карандаш.

Белые волосы небрежно падали на высокий лоб, прославленный многими замечательными открытиями в области наук.

А перед ним молодой профессор словесных наук, стоя в изящной позе, курил дорогую сигару.

Знаменитый ученый говорил: "Нет, я не доволен молодежью!.. Я нахожу ее нечестной и вот почему:

Во всеоружии точных знаний они могли бы дать отпор всевозможным выдумкам мистицизма, оккультизма, демонизма и т. д. ... Но они предпочитают кокетничать с мраком...

В их душе поселилась любовь ко лжи. Прямолинейный свет истины режет их слабые глаза.

Все это было бы извинительно, если бы они верили в эти нелепости... Но ведь они им не верят...

Им нужны только пряные несообразности"...

Молодой профессор словесных наук, облокотясь на спинку кресла, почтительно выслушивал седую знаменитость, хотя его уста кривила чуть видная улыбка.

Он возражал самодовольно: "Все это так, но вы согласитесь, что эта реакция против научного формализма чисто временная.

Отметая крайности и несообразности, в корне здесь видим все то же стремление к истине.

Ведь дифференциация и интеграция Спенсера обнимают лишь формальную сторону явлений жизни, допуская иные толкования...

Ведь никто же не имеет сказать против эволюционной непрерывности. Дело идет лишь об искании смысла этой эволюции...

Молодежь ищет этот смысл!"

Знаменитый ученый грустно вздохнул, сложил перочинный ножик и заметил внушительно: "Но зачем же все они ломаются? Какое отсутствие честности и благородства в этом кривляньи!.."

*Оба они были неправы*».

Таков иронический, но верный диагноз Андрея Белого.

Это один из тех эпизодов симфонии, которые не связаны с главными ее фабулами; достаточно плоская беседа двух ограниченных специалистов — деталь, внесенная для контраста со следующею непосредственно за нею сценою между о. Иоанном Благосклонским и Сергеем Мусатовым, о которой я упоминал выше.

Редкая наблюдательность, обнаруживающаяся в многочисленных подробностях, схваченных как бы невзначай, но выраженных метко и пластично, порою с неподражаемым и неподражательным самоцветным юмором, и в то же время взор, всегда устремленный в потустороннее, мимо и поверх всего наблюдаемого, — сочетание, которое придает воспроизведению окружающей действительности оригинальный символический оттенок.

## VII

Переходя к тому, что лично для меня наиболее дорого и ценно во второй симфонии, я чувствую, как твердая почва, на которой я обязан стоять, в особенности в виду аудитории газетных читателей, ускользает подо мною и я рискую, как Сергей Мусатов, «полететь вверх пятами». Я говорю о мотивах симфонии и о том, как их проведение и скрещивание на пространстве всей симфонии окрашивает всю ее внешность, пропитывает всю ее видимость своеобразным и высоким мистическим лиризмом.

Мотивы спаивают в одно целое фантасмагорию и повседневность; пробуя разобраться во впечатлении, с удивлением замечаешь, что первая является не менее, а иногда и более реальной, нежели вторая. Начинаешь понимать совет автора (см. «Вместо предисловия»): «внимательнее приглядеться к окружающей действительности».

Постоянное возвращение мотива Вечности (подобно Вечному Возвращению у Ницше и Второму Пришествию в Апокалипсисе) все выше и выше подымает точку зрения, с какой надлежит «приглядеться», именно — sub specie aeternitatis*.

Но идея Вечности концептируется Андреем Белым не в форме холодной отвлеченности, аллегорически представленного абсолюта, способного иногда искусственно вызвать на время беспечальное, но безрадостное успокоение, ледяное равнодушие к окружающей действительности, известного рода атрофию, но в живых символах, голос которых, если уж кто раз услышал его, звучит неизменно, вечно — и не только в голове, но и в сердце...

«Беспредметная», «небесная скука», то как «знакомый, *милый* образ», то «*грозящий* пальцем», «стоящий за плечами у каждого», среди мелочей «открывая бездонное», скука, то в виде «серо-синего свода с солнцем-глазом посреди», то в образе «большой птицы», «птицы печали», «спокойной, величавой, безжалостно-мечтательной», то в образе «женщины в черном», «печальной», «успокоенной», которая является молодому кантианцу под вполне реальным, но и крайне прозаическим видом «родственницы», и в призрачном виде «дорогой знакомицы» — с «бледным», а иногда и «мертвенным», «безмирным» лицом обнимает «темными очертаниями» золотобородого аскета, шутит со своим возлюбленным баловником.

И вот уже вместо скуки — «милое безумие», «реальность грез», «цветочное забвение», «снеговой восторг»: «сон сжег действительность»...

---

* с точки зрения вечности (*лат.*).

«*Беспредметная* нежность». Ею отуманены и «пассивный и знающий» Петковский, и монашка Девичьего монастыря, и «сказка», и писатель Дрожжиковский, читающий мистический реферат на вечеринке «умственного цветника подмигивающих».

«Дрожжиковский стучал по столу, и в глазах Дрожжиковского отражалась розовая зорька... И казался Дрожжиковский большим, невинным ребенком.

В его глазах отражалась слишком сильная нежность; чувствовалось, что струна слишком натянута, что порвется она вместе с грезой.

Где-то играли вальс "*снежных хлопьев*". Душа у каждого убелялась до снега. Замерзала в блаженном оцепенении.

Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена.

Так он говорил; приветно и ласково смотрел ему в очи старый священник, схватившись за ручку кресла.

Все были взволнованы и удивлены».

«Беспредметная скука», «беспредметная нежность» — два производных мотива, два разветвления (как бы минорное и мажорное) основного мотива Вечности. Sub specie aeternitatis действительность — скучна; идея вечности как причина этой «нуменальной» скуки — вот первая ступень минор, отречение, пессимизм; но можно идти дальше, сон сжигает действительность, грезы — и между ними самая затаенная; «опять возвращается», — становится реальностью, отречение становится излишним, пессимизм сменяется оптимизмом (не тем первоначальным, детским, бывшим до пессимизма, а обновленным, прошедшим сквозь страдания, ужасы и скуку, и потому священным); минор побеждается мажором, но опять-таки не поверхностным, бессодержательным, беспечальным и потому самодовольным, а таким, в торжествующем движении которого слышится вся былая скорбь, уступившая место радости.

«*Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена*» — вот самый чарующий мотив симфонии; внимательный читатель чует его приближение уже за несколько отрывков; словесно этот мотив изменяется, а его музыкальная суть слышится между строк, но явственно и среди одиноких созерцаний Алексея Сергеевича Петковского, и среди бесед и прогулок двух теней (Владимира Соловьева и друга его Барса Ивановича). И когда любимцу Вечности Сергею Мусатову что-то ласковое шептало: «я не забыла вас, милые мои... скоро увидимся» *. И, наконец, в осо-

---

* Тот же мотив мелькает в репликах Михаила (см. «Пришедший»; «Северные цветы» за 1903 г.): «Ничего нет. Ничего не будет. Все новое — старое. Существует лишь неизменно забытое, вечное, старинно-милое, постоянное...» [7].

бенности, — на кладбище Новодевичьего монастыря в Москве, где встретились две «нимфы»: «сказка» — «молодая красавица с грустными синими очами в бледнофиолетовом, парижском туалете» — и влюбленная в «красавицу зорьку», «бесцельно сгоравшая в закатном блеске» монашка: «посмотрели они друг другу в ясные очи; у обеих были синие, синие глаза...

Обе были, как нимфы: одна в черном, а другая в бледнофиолетовом; одна прикладывала надушенный платочек к лицу своему, другая судорожно сжимала четки, и черный клобук колыхался над мраморным личиком.

Обе поняли друг друга; у них было одинаковое горе.

И сквозь шумящие деревья взвизгивали черные касатки, да выглядывала на них шалунья зорька.

Она засмеялась задушевным смехом, послала ветерок на снежную яблоньку, и обсыпала яблонька черную монашку белыми, душистыми цветами.

И уже была ночь. Монашки, потупив взоры, расходились по своим кельям. В маленьких оконцах тухли огоньки.

Вставало то же, вечно милое и грустно задумчивое.

Колыхались венки. Словно разгуливали усопшие и поправляли светильни в лампадках; целовали бескровными губами свежепринесенные цветы».

Эта встреча двух «нимф», имеющая глубокий и ясный символический смысл, представляет, на мой взгляд, поэтичнейшее место всей симфонии. Важное значение этой встречи подчеркивается и самим автором, ибо он повторяет эту встречу в еще более сильном и торжественном, радостном тоне в финале последней части симфонии после подводящей итоги беседы Алексея Сергеевича Петковского с о. Иоанном Благосклонским.

Вот этот великолепный финал:

«И опять была юная весна. Внутри обители высился розовый собор с золотыми и белыми главами. Кругом него возвышались мраморные памятники и часовенки.

Шумели деревья над одинокими покойниками.

Это было царство застывших слез.

И опять, как и год тому назад, у красного домика цвела молодая яблоня белыми, душистыми цветами.

Это были цветы забвения болезней и печалей, — это были цветы нового дня...

И опять, и опять над яблоней сидела монашка, судорожно сжимая четки.

И опять, и опять хохотала красная зорька, посылая ветерок на яблоньку...

И опять обсыпала яблоня монашку белыми цветами забвения...

Раздавался визг стрижей, и монашка бесцельно сгорала в закатном блеске...

И опять, и опять между могил ходила молодая красавица в весеннем туалете...

Это была сказка...

И опять, и опять они глядели друг на друга, она и монашка, улыбались, как знакомые друг другу.

Без слов передавали друг другу, что еще не все потеряно, что еще много святых радостей осталось для людей...

*Что приближается, что идет* милое, невозможное, грустно-задумчивое...

И сказка, как очарованная, стояла среди могил, слушая шелест металлических венков, колыхаемых ветром.

Перед ней раскрывалось грядущее, и загоралась она радостью...

Она *знала*.

Огоньки попыхивали кое-где на могилах.

Черная монашка зажигала огоньки над иными могилками, а над иными не зажигала.

Ветер шумел металлическими венками, да часы медленно отбивали время.

Роса пала на часовню серого камня; там были высечены слова: "Мир тебе, Анна, супруга моя!"»

Вскоре после прочтения этой симфонии я слышал одно музыкальное произведение одного молодого композитора, произведение, еще не вышедшее в свет, быть может, даже еще не законченное автором, игравшим мне его вчерне.

Одна из тем этого произведения до странного напоминала мне «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена».

Я предложил композитору прочесть неизвестную ему вторую симфонию, а затем просил его сыграть свою, никому пока неведомую вещь, незнакомому автору симфонии...

Оба согласились со мною...

Не шепнула ли им обоим свой мотив сама Вечность?[8]

Даже у позитивиста Спенсера, помнится, проскользнула где-то одна непозволительно-декадентская мысль, что в музыке заключены, быть может, зерна *будущих* эмоций, зачатки *будущих* мыслей.

Словесно вовсе невыразимое в данный момент или выразимое лишь крайне неопределенно, как отдаленный намек, — в музыке находит полнозвучное и до конца определенное и законченное выражение.

Вот почему пока — только шесть прилагательных среднего рода, единственного числа: «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена».

## П. ФЛОРЕНСКИЙ

### Спиритизм как антихристианство

(По поводу двух поэм: «Лествица». Поэма в VII главах А. Л. Миропольского, 1902; А. Белый. Северная симфония (1-я героическая), 1903).

I

«Скорпионовское» беспристрастие дало мне недавно возможность сопоставить две поэмы [1], заглавия которых выписаны выше, и, что всего интереснее, обе они посвящены одной и той же теме, заняты одной мыслью — изобразить шествие человека к «au delà» *. Обе поэмы и в понимании всего этого процесса, и во взгляде на сверхчувственный мир представляют такую полную противоположность, так всецело становятся на почву взаимно исключающих друг друга воззрений, что это сопоставление напрашивается так же невольно, как невольно для себя определяешь разницу их. Даже в языке, в чисто внешней форме разница такая, что и она намекает на противоположность мировоззрений. Одна поэма, «Лествица», написана в стихах, преднамеренно старающихся принять вид прозы; другая — прозой, местами доходящей почти до стихотворной формы. В первой — разлагающийся ритм, во второй — организующийся хаос. И в параллель этому, — предвосхищаю свою мысль, — первая поэма говорит о духе материализующемся, духе *деспиритуализирующемся*, так сказать, теряющем свои духовные свойства; другая — о материи одухотворяемой, материи дематериализирующейся, лишающейся материальных особенностей. То же и в настроениях. Глухие, тупо угасающие в сыром тумане оклики; холод и тьма, в которой мерцают фосфорические светы; внутренняя разъединенность, отрешенность и хаос, так что даже индивидуальность разлагается и расплывается: уныние и тяжесть — вот основные черты в подавленных настроениях Миропольского.

---

* потустороннему (*фр.*).

Чистые звуки серебряного колокола, раздающиеся в ясном воздухе; тепло и все заливающий свет; внутреннее единство всего, связь, цельность; нет расплывчатости: даже образы по существу расплывчатые (вечность, печаль) принимают ясно очерченные формы, с обведенными контурами; радостное упование и легкость душевная — вот черты в замирающих предвкушением и исполненных *радостной печали* настроениях Андрея Белого.

Еще большая противоположность в развиваемых концепциях. Для автора «Лествицы» Бог не имеет никакого отношения ни к миру, ни к духам, ни к действию поэмы. Он — где-то в высотах, недостижимых даже полету мистического восприятия, Он — предельное понятие, возможность для духов бесконечно совершенствоваться, никогда не перестать восходить по «Лествице» все выше и выше, более и более развивать волю отрешением от желаний. В мрачной холодной эволюции — каждый за себя; тут нет места первородному греху, как нет места искуплению, а есть буддийская карма, есть воплощение еще и еще, есть страдания сами по себе очищающие. Вместо признания греховности и надежды на исцеление вечно давит какое-то неопределенное чувство нечистоты. Нет окончательного, законченного. Всюду и во всем — только потенциальная, «дурная» бесконечность. Из христианства имеется единственно только распятие в виде какого-то амулета, притом недействительного против низших духов (с. 66); и оно так несказанно и неестественно упоминается, что хочется видеть в этом недосмотр.

Наоборот, для автора «Симфонии» Бог реален до осязательности; «на вечерней заре сам Господь Бог, весь окутанный туманом, бродил вдоль зарослей и качал синим касатиком». Он — здесь, теперь. Наши усилия не есть что-то мнимое, вечно стремящееся, но никогда не достигающее цели, нечто оставляющее еще и еще возможность желания. Нет, еще усилие, напряжемся в последний раз, — и мы в неизъяснимом трепете детской радости *внезапно* входим в окончательную и последнюю стадию, получаем свой идеальный облик. Мы в неустойчивом равновесии и даже не сами по себе можем получить этот облик; деятельная молитва вытаскивает «затонувшего брата» из пучины. Темные наследственные силы, греховность, тяготеют над нами, соблазняют, и грех готов захватить в свою власть; но есть искупление из его власти, верное прибежище — Христос, и темные силы должны выпустить свою добычу. Везде и во всем — законченность, законченная, «актуальная» бесконечность. И все заполнено светом, ровным и мягким, и детскостью.

Впоследствии вернусь еще к сравнению обеих поэм, но сначала рассмотрю каждую в отдельности.

## II

«Лествица» не есть произведение *литературное* в обычном смысле слова; каждая буква в этой удивительной поэме кричит, что она не продукт свободного творчества, а документальное описание ряда видений, проносящихся тяжелым сном. Скажу даже больше, можно предположить, что это *не есть* сочинение Миропольского, а простая запись «под диктовку» духов. Читая поэму, невольно представляешь себе автора, как он с холодным, почти безжизненно-бледным медиумическим лицом, может быть в трансе, автоматически заносит на бумагу кошмарные нашептывания духов, обращаясь в какой-то телеграфический аппарат; «в его организме, будто лишенном личной души, проходят души умерших». Сначала то, что он видит, расплывчато; это —

Широкий волнистый туман,
Безбрежное море видений (с. 29).

Потом формируется. Клубы тяжелых испарений носятся перед неподвижным взором.

Туман колыхнулся, из тысячи лиц
Мятущихся, жалких он слит:
Так стая испуганных птиц
С разбега летит на гранит (с. 29)[2].

«Мертвящий испуг» вызван темным духом, «прорывающимся с шумом» сквозь духов земных; глаза этого духа светят пламенем угрюмым.

Я царь над телесным,

восклицает он,

Я тело родил,
Я буду владеть и душою[3].

Это место в связи с дальнейшим мне представляется вовсе не неясным. Стоит только припомнить воззрения некоторых гностиков, напр<имер>, Маркиона, «первенца сатаны», Керинфа, «врага истины», Сатурнина, Василида, Карпократа и др., стоит сопоставить с этим учение современных люциферистов, чтобы видеть, к чему клонятся воззрения автора, или должны клониться, если быть последовательным. Творец материального мира есть низшее начало, мешающее и сопротивляющееся эволюции и через тело хотящее поймать и души. Тут он именуется Демоном; у гностиков это — Демиург, у люциферистов — «черный бог», Адонаи, раздраженный и ревнующий. Ему остается тело, а душа должна устраниться, бежать от Него, устремляясь к «белому Богу» люцифери-

стов или, как в данной поэме, к «Богу». Необходимо бегство от материи. Одним словом — это тот самый отрешенный спиритуализм, который делает невозможным и ненужным искупление, потому что нельзя спасти то, что по своей сущности, по природе есть зло, так что даже сам Демон «к Богу подымется смело», когда «умрет непокорное тело»; а души нечего искупать, так как они сами, собственными усилиями освобождаются от тела и идут вперед.

Общие воззрения «Лествицы» на жизненный процесс и на устройство духовного мира не заключают в себе ничего существенно нового: это — слияние некоторых гностических взглядов с системами Дэвиса и Ривэля, известного более под именем Аллана Кардэка. Сюда не весьма естественно примыкают некоторые из воззрений неоплатоников, необуддизма и доктрины теософического общества. Но, говорю, это — не новость. Подобный синтез в той или иной форме пользуется *как религия* («спиритическая религия») огромным распространением, так что уже с 1870 года нужно считать число приверженцев «спиритической церкви» более 20 миллионов: по словам др-а Philips'а, в одном Париже этих «верующих» имеется около 400 000, а в Льеже почти четверть населения принадлежит к той же церкви (J. Bois)[4]. Мало того, в Бельгии существуют целые деревни, которые большею частью населены спиритами. Имеется тут свой храм, свои религиозные собрания, свой культ умерших; спиритизм, открыто разорвав с католицизмом, разрывает и с христианством. «Мы, — говорили спириты упомянутому выше J. Bois, — имели когда-то над бюстом Аллана Кардэка распятие, но мы заменили его Иисусом-магнетизером»[5]. Впрочем, это как нельзя более последовательно, и от А. Кардэка и Блаватской до люциферистического «евангелия» Albert'а Pike'а[6] только один шаг, притом шаг почти необходимый. «Оккультизм, спиритизм и теософия*, — говорит Bois, — примыкает более или менее к люциферизму. Их ведет один и тот же дух гордыни и непосредственного удовлетворения» и, насколько можно судить стороннему зрителю, все эти системы в более или менее явной и сознательной форме носят в себе враждебность, доходящую иногда до ненависти, к «официальному» Богу, к Адонаи, и некоторый культ Восставшего, будет ли этот Восставший называться у них просто Богом, «белым Богом», Люцифером, Прометеем, Паном или как-нибудь иначе. Да если бы всего этого и не было в них, то последовательность требует того; раз Творец мира действует недолжно, надо восстать против Него, надо почитать всякого восстающего, а отсюда и культ.

---

* Тут идет речь о теософии Блаватской, которая не имеет ничего общего с теософией Вл. Соловьева.

Напрасно Валерий Брюсов так заботится о спиритизме[7]: отрицают не факты; пусть они есть; исследовать их — дело психологов. Факты, если не все, то многие, засвидетельствованы, и с научной точки зрения они очень интересны. Но это не то, не то, и не о фактах идет речь! Нам хотят поднести не факты, даже не теории, а религиозно-философскую систему, спиритическую религию. Мы прекрасно понимаем, к чему она обязывает нас, к каким выводам принуждает и к каким последствиям ведет. Многое можно принять из спиритических теорий, но лишь постольку, поскольку они не выходят из области психологии, физиологии и т. п. Но когда нас хотят незаметно перетащить в область метафизики и мистики, когда вместо научных воззрений нам хотят подсунуть *усовершенствованный позитивизм*, то мы будем упираться и руками, и ногами. Это слишком серьезно, более серьезно, чем думают занимающиеся верчением столов. Признать спиритическую религию есть только первый шаг; а далее покатишься с ереси на ересь и логически, и нравственно, — непременно прикатишься к культу Антихриста. Чтобы делать такой шаг, по меньшей мере приходится задуматься, и то чувство нечистоты, которое остается после сеансов у очень многих, тот мертвенный вид медиума, который указывает на овладение им каких-то, во всяком случае не благих, сил, — все это намекает, с чем (или с кем) мы имеем дело. Спиритизм, которым занимаются не научно, в большинстве случаев есть *суеверие*. Что же касается до научного изучения, то нам, чуждым этой специальной ветви психологии или пневматологии, соваться в исследование так же нелепо, как нелепо было бы, если бы кто, не зная физики и не будучи подготовленным, стал исследовать, например, радиоактивные явления потому только, что они кажутся ему любопытными или важными. Так что в этом смысле зазывания Валерия Брюсова странны, чтобы не сказать более того, и приглашение к дилетантизму едва ли может быть желательным. — «Спиритизм, — говорит он, — для новых мистиков ненавистен, потому что все порывается к опытным наукам»[8]. *Это — неправда*. К опытным наукам многие из «новых мистиков» стремятся, сами ищут подтверждения и обоснования всюду, и в том числе на спиритических фактах иногда, но «новые мистики» имеют Христа, и никакой спиритизм (как религиозная система, а не факт) не соблазнит их к отпадению и блужданию в туманах и мгле; если приходится порой пробиваться силой через твердыни естественных наук (чтобы убедиться, впрочем, что был прекрасный выход), то неужели мы остановимся перед мглою спиритизма? Во всякой деятельности, исходя из каких бы то ни было данных, субъект подымается до нового, более совершенного, чем сами данные, принципа; а далее, отбросив леса, которые оказываются или уже ненужными, или даже ненадежными, субъект начинает вы-

водить из найденного принципа, который оказывается ценным независимо от лестниц, по которым мы до него добрались. Таковы, напр<имер>, законы энергии в физике, «закон двойственности» в геометрии и т. д.

По разным тропинкам и с разных сторон подымались мы, но сошлись в одной вершине, в высшем принципе — Христе. Теперь нет дела до наших дорожек, быть может, обходных и неудобных. Все наше мировоззрение есть христология; из Христа мы можем выводить, на Нем строить, Им поверять, Им объединять и в Нем жить.

Но если основу для мировоззрения в поэме Миропольского составляют идеи общеизвестные, то громадная заслуга автора ее в том, что он объединил эти идеи в нечто целое, привнес мало свойственный настоящему люциферизму, хотя им требуемый логически, отвлеченный аскетизм и представил отвлеченные и несколько расплывчатые идеи религиозно-метафизического характера в художественной, конкретной форме. Но не менее замечательна и чисто внешняя сторона поэмы. Своеобразный песенный склад стиха, многообразность ритма, соответствие звуков и содержания делают поэму интересной. Возьмем насколько примеров. Вот хотя бы «песнь гусляра».

Когда уснут все люди
Мертвым, тяжким сном,
Божья воля буди
На сердце моем (с. 36).

Как будто в туманном ночном воздухе раздаются эти прорицающие звуки; нет резонанса, и слова глухо падают комьями влажной земли. Да в сущности говоря, вся поэма есть поэма умирания, гимн «смерти милой». Или посмотрите «песнь похода». Отрывистые, шипящие и свистящие шумы, суровость и резкость звука, холодная и режущая жестокость:

Щит о щит,
Меч о меч!
Ветр свистит!
Дышит сечь! (с. 38).

Нескольких стихов достаточно, чтобы воссоздать душевное настроение воинов, отважных, закаленных в боях, суровых и жестоких. Но, впрочем, этот именно размер, которым написана «песнь похода», и подобная же эстетическая идея имеют свой прецедент у Тютчева («песнь скандинавских воинов»)[9], хотя я не могу, разумеется, говорить что-нибудь о заимствовании.

Обратимся к содержанию поэмы. Конечно, я решительно отказываюсь портить поэму своим изложением: укажу только схему.

Над миром и «ужасным телом» царит Демон, очевидно, тот самый, который говорит во вступлении: «я царь над телесным, я тело родил, я буду владеть и душою». Духи несовершенные, полудухи называют Его — Богом.

Этот Демон принял вид монаха и «как черный холодный упырь» влетел в монастырь; «он был между овцами волк, но пастырь монахам примерный». Монах-Демон несколько напоминает Великого Инквизитора Достоевского и высказывает подобные же взгляды о необходимости «великого кумира», без которого людям показалось бы хуже, так как он дает им успокоение. «Мир бестелесный нам, странник, не нужен», — говорит он. — Духи ждут освобождения от Демона, освобождения во имя какого-то «без-образного, Образ-имеющего» Бога, какого-то «Без-вестного», о котором говорится в поэме довольно глухо; она, впрочем, ничего не потеряла бы, если бы о нем *вовсе* ничего но говорилось, так как *такой* Бог имеет характер «ненужной гипотезы» и является отголоском глубины гностиков; de facto Богом в поэме является некий Старец, лик которого «дышит волей живою», и помощник его Князь.

И долго тянулись века.
И Демон царил на земле,
А верные ждали борца-старика,
Проведшего жизнь в мучительном зле,
Чтоб зло он познал
И проклял познанье опять,
Чтоб чист, как нетленный кристалл,
Он мог перед смертью стоять[10].

Наконец он родился и своим помощником взял некоего «избранника», Князя. После некоторых подвигов Князь узнает от Старца свою миссию.

Говорит ему старец:

«Познай, не однажды текло
Земное твое прозябанье.
В душу тебе налегло
Много былого сознанья.
Ища и стремясь, ты не знал,
Что свершаешь волю былую.
Былого врага ты искал,
Теперь я его указую.
Как черный, холодный упырь,
Гонимый мучительным страхом,
Дух сильный влетел в монастырь
И в нем поселился монахом.
К нему ты, избранник, придешь,
Как нищий с святою мольбою;

Под рясой предательский нож
Внезапно блеснет пред тобою.
Ты Демона тело разрушь,
Отдай себя в грешные руки.
И станешь властителем душ,
Пройдя непомерные муки...» (с. 43).

Эта ужасная мысль, как наваждение, привязывается к читателю, и начинаешь против воли сочувствовать Князю в его безумии; это нечто вроде «Красного цветка» Гаршина[11], но гораздо безумнее, потому что дело идет о жизни человека, который был «пастырь монахам примерный». Князь исполняет поручение, как было сказано ему; за это его сжигают.

Но вот разгорелся костер
И в пламени ярком погас!
По небу скользнул метеор,
И пробил борьбы непредвиденный час (с. 64),

час окончательной борьбы между Старцем и Демоном. Старец «полн вражды к Господину (Демону)... он верит в величие счастья без воли разбитого тела. Он грозные знает заклятья и с Демоном борется смело». Борьба заканчивается тем, что «Демон в бездонность низринут!».

Я передал схему этой поэмы и повторю еще раз, что эта «лествица», имеющая «сотни ступеней к холодному величию», представляет грандиозную концепцию позитивизма, несомненно *антихристианскую*; в представлении Миропольского она приобретает высокий художественный интерес, как конкретное изображение метафизических и религиозных идей.

Перейду теперь к поэме Белого.

## III

Первое, что́ замечается при чтении «Симфонии», это — особая музыкальность, не то чтобы певучесть или полнозвучность, а какой-то своеобразный ритм. В нескольких словах трудно объяснить, в чем он заключается, но я все-таки попытаюсь.

У речи обыденной имеются свои задачи: требуется выражаться кратко, или точно, или не повторяться и т. п. Все такие условия препятствуют свободной кристаллизации речи, и получается вследствие этого неправильно сложившееся, аморфное звуковое тело. С другой стороны, стихотворная речь налагает свои стеснения; тут требуется певучесть, рифма, ритм; все это уже *необходимо* и своею неподатливостью жмет речь, являясь для нее чем-то внешним, извне накладываемым и чуждым самой сути фразы.

Эти требования опять мешают правильной организации речи как речи; если ее предоставить себе, то стих будет неудачен; если же нет, то преобладает внешняя форма, содержание же отступает на второй план, являясь аккомпанементом (Бальмонт).

«Симфония» А. Белого есть попытка устранить все возмущающие причины и дать речи выкристаллизоваться в свободной среде, дать возможность для молекулярных сил языка идти по их естественным путям и сложить организованное *изнутри* целое, а не аморфную массу. Одним словом, тут идет речь об искусстве *чистого слова*, и как симфония в музыке есть музыка по преимуществу, чистая музыка, так и произведение А. Белого является опытом искусства *слова* по преимуществу перед всеми другими видами поэзии. Это — требование свободы; но не свобода произвола, а признание, что речь как таковая сама по себе есть нечто ценное и гармоничное *в своих особых законах*, что она может иметь собственные цели — вот каким требованием задается, по-видимому, А. Белый. Поэтому, если внутренний дух фразы требует рифмы — появляется рифма; но это не навязанная, так сказать, рифма, а необходимая. Для большей ясности рассмотрю несколько примеров.

> Что-то свежее звучало в реве дерев, что, прошумев, вздрагивали и застывали в печалях (с. 22).

Тут рифма воспроизводит шум леса и внезапный порыв ветра, и она требуется содержанием и формою фразы. До «что» идет crescendo, постепенно приближающийся шум верхушек, которые накреняются. После «что» diminuendo; волна уходит, и верхушки дерев качаются в другую сторону.

А вот, например, звон стеклянных колокольчиков, звонкий и холодный.

> ...О, цветы мои чистые, как кристалл! Серебристые!
> Вы утро дней...
> Золотые, благовонные, не простые — червонносонные, лучистые, как кристалл, чистые.
> В утро дней.
> И кричал ликуя: «Все нежней вас люблю я» (с. 67—68).

Это — голоса безразличных сил природы, пляшущих ритмически. — Или еще подобострастье и ухмыленье:

> Выходил проклятый дворецкий, гостей встречая,
> Горбатый, весь сгибаясь, разводил он руками, говорил улыбаясь и т. д. (с. 83).

Точно так же появляется естественно, в силу внутренней гармонии языка, аллитерация; то же надо сказать и о чисто внешней ритмичности.

Засмеялись они громко. Их увидел простачок. Захихикал, пригрозив им Тонким старым пальцем.

По той же причине является известная звукоподражательность, и в смысле полноты гармонии между содержанием и звуками некоторые фразы не оставляют желать ничего лучшего, хотя это не искусственная гармония, а такая, что в свободно развивающейся речи она бы не могла не быть. Например,

холодная *струй*ка *ручей*ка *прожурча*ла: «Без-*вре*-менье»...

Тут так и чувствуешь холодок прозрачной ключевой воды, и прямо слышишь звуки водяной струи; подчеркнутые слоги прямо выхвачены из музыки воды, оправдывая слова Годманна <?>: «музыкальный тон тем совершеннее, чем более приближается он к какому-нибудь из таинственных звуков природы, еще не отторгнутых от ее груди».

Подобными, часто совершенно примитивными средствами А. Белый создает целую глубоко-перспективную картину, например:

Стволистая даль темнела синевой. Между стволов ковылял козлоногий лесник,

Пропадая где-то сбоку (с. 22).

Это «пропадая где-то сбоку» прямо открытие и лучше воспроизводит сосновый или еловый лес, чем сколько угодно картин. — Или вот еще:

прижимал рыцарь руки к груди, поглядывал на козла и пел грубым басом: «О козлоногий брат мой!»...

Как ни просты слова, а лучше едва ли можно было изобразить грубый, охрипший от громкого крику голос грубого рыцаря. А вот это место:

1. Лес был суров.
2. Между стволов в дни безумий все звучал, все звучал голос волхва, призывая серебрянотонких колдуний для колдовства.
3. В дни безумий.
4. «С жаждой дня у огня среди мглы фавны, колдуны, козлы, возликуем».
5. «В пляске равны, танец славный протанцуем среди мглы!.. Козлы!..
6. Фавны» (с. 65).

Черные лохматые тела ритмически извиваются при свете костра. Напряженный организм достигает высшего состояния — и вдруг все цепенеет при внезапном ударе литавров: «фавны!», глухо обрывающихся, будто положенных на мягкое. Это — воспроизведение в слове того же, что у Грига и Сен-Санса в музыке.

Пока я говорил только о внешнем ритме «Симфонии». Но главный ритм в «Симфонии» — внутренний ритм, ритм образов, ритм смысла. Этот ритм напоминает возвращаемость темы или отдельной фразы в музыке и заключается в том, что зараз развиваются *несколько* тем различной важности; внутренне они едины, но внешне — различны. И вот такие темы перемежаются и разделяются друг от друга только паузами. Но так как нет постепенных переходов от одной темы к другой — темы как бы перебивают друг друга, то необходимо помимо внутреннего объединения и некоторое внешнее; это достигается повторением некоторых фраз — стихов. Например, темами одной из частей служат: переживания мрачные и нечистые рыцаря; святые молитвы королевы; жизнь леса и пляски в нем, великаны. Последние две темы служат как бы фоном для развивающейся трагедии. Жизнь леса и чародей изображают силы природы, сами по себе не злые, но и не добрые, еще не определившиеся ни к добру, ни ко злу. Это — природное человечество. Гиганты же, с бледнокаменными лицами, надрывающиеся над перетаскиванием туч, представляют *титаническое* в природе и человечестве, т. е. природу, поскольку она сама есть нечто реальное, сильное и до поры до времени богоборствующее (Иаков)[12]. Но это — не просто самоутверждающаяся тварь, самоутверждающаяся в качестве твари, а нечто, сознающее свою *мощь*, но не определяющее ее границ. Придет час, и, повредив себе ногу в непосильной борьбе, оно попросит благословения у Божества и смирится перед Всемогущим. Вот эти темы, перебивая друг друга и в то же время тесно переплетаясь между собою, создают величавую трагическую часть симфонии, сообщают ей особую полноту. Обычные произведения можно сравнить с одноголосой музыкой, эту придется сопоставлять с полифонной...

«Северная Симфония» по своему содержанию имеет сказочно-апокалиптический дух. Апокалиптичность ее заключается, однако, не в том, чтобы в поэме изображались события Апокалипсиса; этого нету, и даже четвертая часть «Симфонии» «Откровению» никак не соответствует. Апокалиптичность — в настроениях; от начала и до конца постепенно нарастает сознание близости рассвета; сквозь решетку сказочных слов все время звучит ликующее пение «Христос воскресе из мертвых»... и слышится задыхающийся шепот: «убелили одежды кровию Агнца»...[13] Почти невыносимая жуткая радость без образов и определенных представлений парализует поток бывания, и убеждаешься опытом, что «времени больше не будет»[14].

Глубоким мирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел розовое небо...

...что оттуда виден рассвет...

Так кричал мне кентавр Буцентавр мирным голосом, промчавшись как вихрь мимо меня.

...И понесся вдаль безумный кентавр, крича, что он с холма видел розовое небо...

...Что оттуда виден рассвет...

В «Симфонии» четыре части. *Первая* из них, *сказочно-героическая*, переносит читателя в германский мир. С новою живостью звучат воспоминания детства, когда мы упивались народными сказками германцев, когда не могли представить себе короля без красной мантии, обшитой золотом, и интересовались вопросом, как король надевает шапку, раз у него на голове всегда зубчатая корона. Где-то в отдалении происходит действие первой части. В глуби веков виднеется героическое, и лента с рядом картин проходит перед созерцанием. Потом появляется трогательно-наивное и даже аляповатое; чудятся перепевы Гофмана. Но аляповатость мила; будто ребенок мечтает в наивных формах о важном и серьезном; хочется ему украсить это важное всем, что у него есть под руками, и он украшает сусальным золотом и мишурой, бумажными розами и цветными тесемками от покупок...

Героическое уступает повседневному. «Серебро блеснуло в кудрях у короля. Морщины бороздили лицо матери», — и хочется плакать детскими слезами и горевать детским горем о стареющем короле и бедной королеве. Холодно делается. «Королевна выходила в теплом одеянии, отороченном горностаем. Почтенный король прятал свои руки в рукава от стужи. Он любил топтаться на месте, согреваясь. Его нос краснел»... Собиралось все королевское семейство в своей изразцовой комнате и пряталось от вьюги. «Молодая девушка дремала на коленях державной матери. Отец, сняв свою красную одежду и оставшись в белом шелку и в короне, безропотно штопал дыры на красной одежде и обшивал ее золотом»...

Так проходил год за годом...

Легкая печаль и легкая радость, детство и сказки кончились. Начинается *вторая* часть симфонии, *трагическая*. Зловеще-резко кричат медные трубы; гнусаво вторят им фаготы. Легкость уступает место резким и тяжелым переломам. Контуры заполняются, персонажи перестают быть абрисами, появляется глубокая светотень. Темная наследственность, греховность и нечистые призраки кивают и улыбаются и тянут к себе. С другой стороны, святое перестает быть только *без*грешным; оно становится выше греха, делается силой, хотя отчасти укрощающей нечистое. Святость и греховность борются и напрягаются до последних сил. Моменты умиления; иногда нечисть подавлена, чтобы с еще большей силой вспыхнуть после. Изнемогают. Прорывается грех, последнее столкновение и... удар грома. А силы природы во все время борьбы

3 Зак. 3458

и после журчат и переливаются, и играют частыми и холодными аккордами, успокаивающими после этой борьбы и громового удара. Медленно и тихо заканчивается вторая часть.

Чародей протягивал руки виннозолотому горизонту, где расползался последний комок облачной башни, тая, и пел заре: «Ты смеешься, вся беспечность, вся, как вечность, золотая, над старинным этим миром...

Не смущайся нашим пиром запоздалым... Разгорайся над лесочком огонечком, яркоалым»... (с. 69).

Если в первой части — индивидуализм, если там человек является природным человеком, еще не благим и не злым сам по себе, то во второй части — борьба между реальным и идеальным содержанием, попытка все, мешающее идеальному, подчинить этому идеальному. Из германского мира мы переходим к славянскому, от героя к святому, от человекобога к Богочеловеку.

Холодные серые дни. Дождь и ветер и пожелтевшие листья. Осенние песни...

Так начинается *третья* часть, *драматическая*. Тоскливо и серо от свершившегося падения. Кощунствами и сатанизмом хочется наполнить пустоту души. Последний проблеск сознания и мучительный вопрос. Титаническое делает последние усилия, изнемогло, готово смириться. И святость, одержав последнюю победу, и грех, — все проходит. Печаль и ожиданье: доколе, Господи, доколе?..

Начинается *четвертая* часть, *мистическая и прекрасная*. Обстановка меняется, и мы попадаем в чистилище. Полупрозрачность и мягкий матовый свет. Проваливаются тяжелые сны и кошмары. Вспоминается старое, воскресает прошедшее. «Тянулись и стояли облачка, Адам с Евою шли по колено в воде вдоль отмели. На них раздувались ветхозаветные вретища. Адам вел за руку тысячелетнюю морщинистую Еву. Ее волосы, белые, как смерть, падали на сухие плечи. Шли в знакомые, утраченные страны. Озирались с восторгом и смеялись блаженным старческим смехом. Вспоминали забытые места»... (с. 103).

Невольно хочется прервать изложение и напомнить слова старца Зосимы.

...Старое горе, великою тайной жизни человеческой, переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной кипучей крови наступает кроткая ясная старость; благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы изо всей долгой и благословенной жизни, — а надо всем-то правда Божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая! Кончается жизнь моя, знаю и слышу это, но чувствую на каждый оставшийся день мой, как

жизнь моя земная соприкасается уже с новою, бесконечною, неведомою, но близко грядущею жизнью, от предчувствия которой трепещет восторгом душа моя, сияет ум и радостно плачет сердце (Достоевский)[15].

Вот это-то настроение воплотил А. Белый в ряде конкретных образов, и сделал это очень искусно. Возвращаюсь к изложению.

В этой стране — чистилище, «обитало счастье, юное, как первый снег, легкое, как сон волны». «Здесь позабыли о труде и печали! Ни о чем не говорили. Всё забыли и всё знали! Веселились, не танцевали — взлетывали в изящных междупланетных аккордах. Смеялись блаженным водяным смехом»...

Всеобщая задушевность и полная мудрость. Прощение. Едва слышный орган, а может быть, то камыши поют хором радости и умиления. Даже титаническое склоняется перед Всевышним и прощено.

Последняя ночь. Все трепещет радостным ожиданием грядущего. Уже заря. «Ударил серебряный колокол»...

## IV

Как у А. Миропольского, так и в значительно большей степени у А. Белого, в их поэмах, несмотря на общую выдержанность, имеются некоторые промахи и фальшивые ноты, очень досаждающие при чтении. Но так как наши критики заняты по преимуществу выискиванием недочетов в критикуемых произведениях, то я предоставляю эту часть разбора охотникам до выуживания чужих ошибок, а сам вернусь к содержанию обеих поэм.

«Лествицу» Миропольского можно назвать поэмою анти-христианского позитивизма. «Симфонию» же Белого — поэмою мистического христианства. Этим, конечно, я вовсе не хочу сказать, чтобы *по содержанию своему* первая поэма была позитивизмом, а вторая христианством. Нет, но основное настроение первой поэмы есть то самое, которое заставляет мечтать о бесконечной эволюции. О «хрустальном дворце»[16] и жизни без Бога реального и живого. В этом мире, однако, индивид исчезает, а он-то и хотел быть «как боги»; в этом мире бесконечная эволюция невозможна, человеческая культура непрочна; в этом мире, наконец, мы не имеем никаких оснований надеяться на могущество, которое бы по своему произволу управляло вселенной, на силу *воли*. Как индивид, так и род уничтожаются рано или поздно. Если так, то все претензии позитивизма, очевидно, нелепы. И вот тут придумывается замечательно хитроумный обход всех возражений. Все, что ранее говорилось о материальном мире, теперь переносится в область чисто духовную, в мир духов. И тут, по-прежнему, имеется эво-

люция, «к величию холодному сотни ступеней» [17], и самоутверждение, и беспредельное увеличение своих сил. Тут мы имеем дело с самым страшным и могучим врагом христианства и, как бы ни казались воззрения, подобные данным, фантастическими, или мало обоснованными, или даже нелепыми, они являются особыми *верованиями* и, в качестве таковых, представляют несравненно большую антихристианскую силу, чем все скептические соображения вместе взятые. Как бы ни был тонок скептицизм, *верить* в него нельзя, потому что он не имеет собственного содержания; а так как вера необходима, то скептик в конце концов возвращается по другой дорожке к тому же, что оспаривал. Спиритизм же, как и вообще *позитивизм*, есть нечто содержательное и поэтому может быть предметом веры; в качестве же своем позитивизма *усовершенствованного* — он не имеет слабых сторон обычной формы позитивизма.

Хотя по фактическому содержанию между христианством и спиритизмом может быть множество промежуточных ступеней, но по форме веры, по основному все определяющему настроению между той и другой системой верований *нет* никакого перехода. Тут не может быть никакой середины, и между спиритической религией и христианством рано или поздно должна возникнуть смертельная борьба. То обстоятельство, что современные позитивисты косо смотрят на спиритизм, еще нисколько не доказывает отсутствия между ними внутреннего родства, так что соединения этих фракций позитивизма, или, вернее, поглощения обычного позитивизма спиритизмом, ждать весьма естественно.

Наоборот, поэму А. Белого законно назвать *«поэмою мистического христианства»*. Опять-таки, это название я даю вовсе не в зависимости от содержания поэмы: я знаю, что некоторые даже восстанут против нее, считая ее нехристианской, и это ничего не будет доказывать. Основное настроение А. Белого является существенно христианским, но только это настроение символизируется в конкретные образы сказок и мифологии.

## Валерий БРЮСОВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Золото в лазури

Первое собрание стихов. Книгоиздательство «Скорпион». Мск., 1904 г. 2 р. — ***Вячеслав Иванов*. Прозрачность**. Вторая книга лирики. Книгоиздательство «Скорпион». Мск., 1904 г. 1 р. 50 к.

В Белом больше лиризма, в Вяч. Иванове больше художника. Творчество Белого ослепительнее: это вспышки молний, блеск драгоценных камней, разбрасываемых пригоршнями, торжественное зарево багряных закатов. Поэзия Вяч. Иванова светит более тихим, более ровным, более неподвижным светом полного дня, смягчаемым смуглой зеленью окружающих кипарисов. В Белом есть восторженность первой юности, которой все ново, все в первый раз. С дерзостной беззаветностью бросается он на вековечные тайны мира и духа, на отвесные высоты, закрывшие нам дали, прямо, как бросались до него и гибли тысячи других отважных... В Вяч. Иванове есть умудренность тысячелетий. Он сознает безнадежность такого геройского вызова, он пытается подступить к тем же тайнам окольным путем, по новой тропе, с той стороны, где твердыня менее поражает взор, но доступнее. Девять раз из десяти Вяч. Иванов достигает большего, девять раз из десяти попытки Белого кончаются жалким срывом, — но иногда он неожиданно торжествует, и тогда его взору открываются горизонты, до него не виденные никем. Белый слишком безрассудно смел, чтобы не терпеть неудач, — до жалких и смешных падений. Вяч. Иванов, может быть, слишком осторожен, чтобы раскрыть пред нами всю мощь, на какую он способен, но он всегда победитель в той борьбе, которую принимает. Вяч. Иванов в хмеле вдохновения остается господином вызванных им стихийных сил, мудрым Просперо своего острова[1]; Белый — как былинка в вихре своего творчества, которое то взметает его в небеса, то бьет в дорожную пыль, жалко волочит по земле. И Белый и Вяч. Иванов ищут новых способов выразительности. Белый, с своей необузданностью, порывает резко с обычными приемами стихотворчества, смешивает все разме-

ры, пишет стих в одно слово, упивается еще не испробованными рифмами. Вяч. Иванов старается найти новое в старом, вводит в русский язык размеры, почерпнутые из греческих трагиков или у Катулла, лишним добавленным слогом дает новый напев знакомому складу, возвращается к полузабытым звукам пушкинской лиры. Язык Белого — яркая, но случайная амальгама; в нем своеобразно сталкиваются самые «тривиальные» слова с утонченнейшими выражениями, огненные эпитеты и дерзкие метафоры с бессильными прозаизмами; это — златотканая царская порфира в безобразных заплатах. Язык Вяч Иванова — светлая, жреческая риза его поэзии; это обдуманный, уверенный слог, обогащенный старинно-русскими и областными выражениями, с меткими, хотя и необычными эпитетами, со сравнениями, поражающими с первого взгляда, но замышленными глубоко и строго. Белый ждет читателя, который простил бы ему его промахи, который отдался бы вместе с ним безумному водопаду его золотых и огнистых грез, бросился бы в эту вспененную перлами бездну. Читатель Вяч. Иванова должен отнестись к его стихам с вдумчивой серьезностью, должен допрашивать его творчество, должен буравить эти рудые, часто неприветливые, иногда причудливые скалы, зная, что оттуда брызнут серебряные ключи чистой поэзии.

## Ф. БАТЮШКОВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый.* Золото в лазури (стихи и проза)

Книгоиздательство «Скорпион». 1904 г.

Г-н Андрей Белый заявляет себя учеником и последователем г. Бальмонта. Славя своего учителя в стихах и в прозе, он пока еще скромен в своих притязаниях и, ловя «голубые восторги» автора «Будем как солнце», довольствуется лучами заходящего светила: «Закат догорел полосой, — огонь там для сердца не нужен: — там матовой, узкой каймой — протянута нитка жемчужин». Эта «нитка жемчужин», вероятно, и есть символическое изображение собственных произведений молодого поэта, который назвал свой сборник «Золото в лазури» на том основании, что облака «в золотистой дали́» окрашиваются порой и в золотистый цвет. Правда, тут же они уподобляются и рубинам, и «красным льдинам», и, далее, бисеру, наконец, жемчугу: читатель мог бы по произволу выбрать любое из этих уподоблений: символ неустойчив, и в этом уже заключается существенный недостаток подражательного заглавия. Ибо как бы ни относились к «солнцу» г. Бальмонта, он имел в виду именно солнце, и ничем другим этот образ не может быть заменен в приданном ему автором значении; следовательно, он органически связан с данной мыслью поэта. У г. Белого — эпитет произволен, заявление автора: «огонь там для сердца не нужен» (там — т. е. перед лицом «бирюзовой Вечности») не вяжется с признанием самого г. Бальмонта, что, полюбив «возвышенность гор», он понял, «но *сердцем*, — о нет, не умом», что в мире — только любовь («Только любовь», 1903, 211—212)[1]. И г. Бальмонт, как поэт, совершенно прав; г. Белый, наоборот, желает, по-видимому, расхолодить читателя и заверить нас, что есть, что возможна поэзия без «огня сердца». Мы думаем, что такой поэзии быть не может даже на самые отвлеченные, философские темы, иначе получится лишь рассудочная риторика, а не поэзия. Идею нужно прочувствовать сердцем, чтобы облечь ее в соответственный поэтический образ, без этого никакой поэзии нет. Умом восприня-

тые мысли и настроения в стихотворениях г. Андрея Белого, не свободного от внешней подражательности в их выражении, составляют самую слабую часть его сборника, хотя автор, в общем, далеко не лишен непосредственных дарований. Ошибочно, на наш взгляд, смешивать простую подражательность с тем, что называется «школой». В журнале «Весы», № 3 за текущий год, журнале, служащем главным органом теоретического обоснования положений группы поэтов направления, которому присвоено название «декадентского», поставлен вопрос: «Возможна ли школа в поэзии?» и тут же дается утвердительный ответ, причем далее указано, что «образование у нас "декадентской" школы поэтов надо было бы приветствовать». Недостатку *школы* у русских поэтов автор цитируемой заметки приписывает и то обстоятельство, что «русский стих, достигающий у отдельных художников, как Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, величайшего совершенства, у наших второстепенных поэтов (даже таких, как Апухтин, Голенищев-Кутузов, Жемчужников) — тускл, однообразен»... «Каждый, пишущий стихи, начинает работу чуть не сначала». Мы ничего не имеем против «преемственности в технике стиха», против «школы в искусстве» [2] (с оговоркой, справедливо вставленной и в указанной заметке г. Сбирко, что «мастерству стиха учиться можно и должно — только *поэтам*»), но ставим вопрос — почему преемственность должна быть именно в «декадентстве», а не в тех положительных свойствах поэзии того же г. Бальмонта, безусловного виртуоза в технике стиха? Почему, далее, значение «школы» низводить к простой подражательности и заимствованию готовых формул и оборотов? В этом кроется недоразумение. Разумеется, возможна «школа» в поэзии, как и во всех других отраслях искусства, но столь же верно, что действительно оригинальные и выдающиеся художники обособляются от влияния школы, чтобы занять самостоятельное место в пантеоне поэтов, писателей, художников всех стран и народов. Школа для них — переходная инстанция, и только лишенные оригинальной индивидуальности художники на том или другом поприще искусства остаются представителями, зачастую даже безымянными, «школы» такого-то или такого-то маэстро. «Школа» может, конечно, определяться не одним личным влиянием выдающегося писателя, но и целым направлением. В таком случае, однако, именно образование «декадентской» школы у нас всего менее желательно. Мы настаиваем на положении, которое нам приходилось уже не раз высказывать, что так называемое «декадентство» есть пережитый, болезненный фазис в умственной жизни конца прошлого века, — überwundener Standpunkt *, — и желание упрочить традиции этого переходного

* преодоленная точка зрения; отжившая идея (*нем.*).

момента, отрицательные симптомы которого в достаточной мере обнаружены и сознаны всеми передовыми умами настоящего, не может вызвать сочувствия. Если неправильно было огульное отрицательное отношение «староверов» в искусстве ко всем проявлениям нового индивидуального творчества, причем зачастую отрицание зиждилось на простом непонимании, то столь же неправильно отстаивать сознанные недостатки «декадентства». Поэтому — избави Бог от такой школы. Да и обличителями зачастую выступают и выступали писатели, сами перенесшие эту «корь». Нам вспоминается, например, прекрасное стихотворение г-жи Гиппиус, без всякого «декадентства», в котором звучит, по-видимому, искреннее раскаяние в ошибочно избранном пути: «Мы судим, говорим порою так прекрасно — и мнится: силы нам великие даны. — Мы проповедуем, собой упоены, и всех зовем к себе решительно и властно. — Увы нам: мы идем дорогою опасной...»[3] и т. д. Г-жа Гиппиус вполне права, и надо свернуть с «опасного пути», когда пробудилось сознание в его неверности.

Выдающиеся писатели на Западе, и прежде всего Метерлинк, если нужно давать имена, уже давно пошли иным путем. В сборнике г. Андрея Белого мы также находим довольно беспощадное обличение недавно еще модного «декадентского» настроения: «Стоял я дураком, — пишет г. А. Белый, — в венце своем огнистом, в хитоне золотистом, скрепленном аметистом, — Один, один, как столп, в пустынях удаленных, и ждал народных толп — коленопреклоненных...» Из этого ожидания, очевидно, ничего не вышло и не могло выйти, и нельзя не оценить мужества, с которым автор предает печати признания о постигшем его разочаровании после неудачной попытки возомнить себя новым Мессией... Приведенные в сборнике опыты «вещих речений» в символической оболочке, в стихах и в прозе, проставляются действительно скорее наущениями «лукавого соблазнителя», чем плодом поэтического вдохновения, и автор прав в своем желании избавиться от подобных «наваждений»... За желанием пусть последует и исполнение... и тогда мы будем избавлены от таких образцов безвкусицы, как, например, стихотворение «На горах», где к автору, испытывающему на возвышенности «очистительный холод», притащился горбун седовласый, принесший поэту в подарок «из подземных теплиц ананасы»:

Голосил
Низким басом.
В небеса запустил
Ананасом (!..).

А поэт, в свою очередь, «подкравшися боком — Горбуна окатил светопенным потоком»... Подобные стихотворения могут служить

разве что показателем того, как писать не следует. А вместе с тем г. А. Белый дает немало образцов и хорошего писания; в нем чуется свежий талант, умеющий в немногих, метких чертах передать живую картинку, проникнутую определенным настроением, или выразить лирический порыв. Оригинальна и местами весьма «стильна» серия миниатюр, под общим заглавием «Теперь и прежде», в романтической окраске былого (за исключением некоторых мест в стихотворении «Отставной военный», которые сбиваются на плохие куплеты); хороши «Закаты», «Один», «Осень» и др. Автор умеет сообщить новое выражение изведанному чувству, придать особый оттенок личному впечатлению, разнообразить структуру стиха и достичь искусной простоты формы. Но это не всегда ему удается, и параллельно удачным есть немало и неудачных оборотов и слишком громоздких эпитетов. Так, в составных прилагательных автор выказывает непомерное влечение к «винным» сравнениям: «винно-красная мечта» (24), «винно-золотистая печаль» (12), «миро-винное зелье» (29). Даже «контур солнца» оказывается «апельсинным (!) и винным»... (51). Вычурен эпитет «пенно-пирная влага» (10), и еще искусственнее — «Безмирнобледная вечность» (122). Совсем неудачен стих: «Воздушность мчалась тканью вечно-пьяной»... (144). Не можем мы сочувствовать и частым неправильностям в ударениях, в угоду стиху: искря́сь (24), стра́ду (96), ша́кал (рифма с — заплакал, 236) и т. п. Удивительны — крылья «стрекозовые» (58). Автор иногда делает поразительные переходы от возвышенного к тривиальному, допуская даже жаргонные выражения. Так, например, в стихотворении «Забота», построенном на контрастах возвышенного настроения и прозы житейской, автор, заявив о своем молитвенном настроении «средь влажных, вечерних лугов», поясняет далее (с. 241):

Все было в дому зажжено...
Мы в по́льтах (!!.) осенних сидели.
Друзья отворили окно...
Поспешно калоши надели (!)...

Если это симптом «декадентской школы», то нам остается только пожелать еще раз, вместе с автором, — «избави нас от лукавого»... и тогда он встанет на настоящий путь поэзии, обладая, несмотря на все указанные неровности, качествами неподдельного поэтического дарования.

## Валерий БРЮСОВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Возврат. III симфония

Обложка работы В. Владимирова.
Книгоиздательство «Гриф». Ц. 1 р.

Мы сами творим наш мир, — в том смысле, что формы длящейся во времени, протяженной в пространстве, подчиненной закону причинности вселенной обусловлены свойствами нашей воспринимающей способности. Мы лишь смутно угадываем, какими-то еще темными силами духа, иное миропонимание, иной, второй *план* вселенной, сознавая, что вся окружающая нас «реальность» — лишь его проекции. Особенность творчества Андрея Белого — в смешении этих двух планов. Он подобен человеку, который видит сон, но продолжает слышать все происходящее вокруг него. Житейское врывается в видение мечты, но и все повседневное озарено фантастическим светом грезы. Андрей Белый сумел обличить в образах всю призрачность, всю «трансцендентальную субъективность» нашего отношения к вещам. Он вынул какие-то связи между событиями, выпавшие легко, как ненужные украшения, — и вдруг вся эта строгая последовательность нашей обыденной жизни обратилась в бессвязный чудовищный хаос, в бесцельно мятущийся водоворот, которому нет выхода. Несколькими, с первого взгляда незначительными, но в первый раз вполне угаданными словами он как-то сдвинул, покачнул ту недвижную основу трехмерного пространства и никогда не возвращающегося времени, к которым мы привыкли, как к вечной незыблемости. Читателя охватывает такое же головокружение, как при начале землетрясения, когда вдруг начинает шевелиться наша твердая земля. В полукомических описаниях магистранта Евгения Хандрикова, ползающего на карачках, чтобы потешить ребенка, и дивящегося на самого себя, «ползающего в пространстве», уверенного, что «нет ничего, что бесконечная пустыня протянулась вверх, вниз и по сторонам, и что звездные миры тихо

вращаются в его комнате», — или того же Хандрикова, сидящего перед зеркалом, откуда глядит на него другой Хандриков, и думающего, что «где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне, и во времени не раз повторялся этот Хандриков», — в этих, вызывающих сначала улыбку, описаниях есть настоящий ужас. Но в то же время А. Белый показал нам, как все мелочи этой обыденности проникнуты, пронизаны светом иного бытия, — как все они получают новый и глубокий смысл, если смотреть на них с *иного плана*. А еще дальше, в почти непроизнесенном, священном намеке, встают дали *третьего плана* вселенной, последней истины. «Возврат» должен быть признан лучшей, наиболее совершенной из трех симфоний А. Белого. Многое, о чем ему только мечталось в *первой*, чего он еще неумело искал во *второй*, здесь исполнено. Как все истинно значительные произведения искусства, симфонии А. Белого создают свою собственную форму, не существовавшую до них. Достигая музыкального строя истинной *поэмы*, они сохраняют всю свободу, всю широту, всю непринужденность, которые доставили в свое время *роману* его преобладающее положение в литературе.

## Л. ВОЙТОЛОВСКИЙ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Возврат. III симфония

М., 1905. Стр. 126. Ц. 1 р.

«Иные говорят, что искусство для жизни, а иные — что жизнь для искусства. Но если искусство — копия жизни, то оно излишне при наличности оригинала. И соображением об идейности вы не измените моего взгляда» («Возврат», с. 81). «Может быть, наши капризы разлагаются на железные законы необходимости. Или законы необходимости — только привычки, укоренившиеся в веках» (Ib., с. 83). Так говорит устами героя-магистранта Хандрикова г. Белый. Хандриков грубо путает две вещи: искусство *для* жизни и искусство как *копию*, как *рабу* жизни. Очевидно, в этом противуположении искусства для жизни и жизни для искусства кроется только игра слов, без внутреннего содержания; искусство есть элемент жизни, его неотделимая составная часть, и нельзя, следовательно, навязывать им раздельное, взаимно-противуположное бытие. Весь вопрос только в том, *каково* искусство, здоровое ли оно, ясное, жизненно-нужное, «железно-необходимое» (см. цитату) или — взвинченное, пустое, надуманное, «капризное». И «симфония» г. Белого есть именно *ненужный*, хотя и блестящий местами *каприз*...

«Симфония» состоит из трех частей, постепенно ведущих героя к «возврату»: ребенок с ясной, близкой к вечности и природе душой вырастает в магистра химии, окунается в повседневность, заболевает прогрессивным параличом, обретает спокойствие безумия, топится в озере и «возвращается» в лоно первобытной ясности. Сотни символов, иногда действительно оригинальных, а иногда грубо выдуманных и аляповатых, рисуют пантеистический восторг ребенка и его родство с морем, с краббом, с «снежно-серебряным стариком», у которого на груди сияет «знак вечности», с солнцем, с орлом — его будущей судьбой, его безумием. Отметим здесь же одну странную и характерную особенность кни-

ги — склонность к аллитерации, к сближениям по звуковой ассоциации; это, по-видимому, находится в связи с прогрессивным параличом героя. *Орел* этот необычный: это «высокий пернатый муж с птичьей головой»; «белые перья топорщатся на шее». Он явится к герою, «когда наступит развязка», когда Хандрикову придет время сойти с ума. Он действительно и является, в виде психиатра доктора *Орлова*, и везет его в санаторию на станцию *Орловка* (курсив в подлиннике). Или вот еще пример:

> Весело *чирикали* воробьи. В книжных магазинах продавали рассказы *Чирикова*.

Итак, ребенок увидел свою судьбу — орла и отныне обречен страдать с людьми и от людей. Вторая часть застает героя уже магистрантом Хандриковым; он беден, харкает кровью, имеет жену (Софью Чижиковну почему-то) и «неприятного, дряблого ребенка». Есть у него враг — доцент Ценз с мертвенным лицом-маской и «с глубиной и юмором речи»; ненавидит его Хандриков еще с того времени, как, ребенком, провел с ним в гроте несколько неприятных часов; Ценз был тогда чудовищем, приплыл к ребенку на спине морской змеи с головой теленка и по приказанию этой змеи разрушил своими хитрыми и жестокими рассказами душевную ясность ребенка. Озлобленный Цензом, он напивается в погребке допьяна; вернувшись домой, застает Софью Чижиковну внезапно заболевшей, жена вскоре умирает, он сходит с ума и поселяется в *Орловке*. И т. д., и т. д., целый поток бредовой лавы, целое море безудержных, некоординированных, бессвязных образов и представлений. И это очень, очень жаль: г. Белый безусловно умный и талантливый человек, повинный только в том, что выше всего поставил необузданный «каприз».

«Низкое облачко, волнуясь и дымясь, заколебалось над морем и потом, разорвавшись от восторга, понеслось куда-то вбок своими священными обрывками». «Ослепительная синь, заслоняемая пышно-водяными куполами, пьяно смеялась над гранитами». «Бледноснежные, длинные иглы, высоко замерзшие в небесах, составляли перистое облако. Точно позабытая сеть, оно двигалось по небу. Засверкавший месяц попал в эту сеть и грустно мерк, пойманный в ловушку». «Одинокое сердце его почуяло неведомую близость кого-то, уходившего надолго и снова пришедшего для свиданий». Не правда ли, свежие, оригинальные поэтичные строки? Но вот другие, гораздо более частые, подавляющие обилием примеры: «Зазвякали высыпающие звезды». «Его поцеловало головокружение». «Залегает сонный ужас между кораллами». «Морской гражданин, лысый, зеленобородый, курносый... испуская ревы, похлопывал себя по вздутому животу». «Бык Баранович Мясо казался дельфином в енотовой шубе». «Быть может,

наш мир, — глубокомысленно думал Хандриков, — это — только конка, везомая тощими лошадьми вдоль бесконечных рельсов»... «И вспомнил Хандриков, что еще до создания мира конки тянулись по всем направлениям». «Его увили пеленами. Облеченный в белые одежды ухватился за щеку Х—ва и намылил ее»; так торжественно описывает автор визит в парикмахерскую. Еще одна глубокая мысль героя. «Другие Х—ы вот так же моются в бане. Все Хандриковы, посеянные в пространстве и периодически возникающие во времени, одинаково моются». Это положение еще более бесспорно, чем тезис Картинкина в «Авдотьиной жизни» г. Найденова о том, что «все мы Авдотьи...»[1] Последняя цитата: «Быть может, вселенная — только колба, в которой мы осаждаемся как кристаллы, причем жизнь с ее движением — только падение образовавшихся кристаллов на дно сосуда, а смерть — прекращение этого падения... Быть может, вы правы, и мы упадочники в своем развитии, а может быть, всякое развитие идет к упадку. И жизнь — последовательное вырождение, подготовляющее смерть». Так думает Хандриков, но как можно жить и, главное, работать и любить жизнь при таком отношении к ней? Жизнь, это преемственное «immer vorwärts» *, представляется ему наклонной плоскостью, ведущей к смерти и вырождению... Довольно этого ужаса пустоты, этого холода безвременья! Довлеют дневи новые, бодрые песни, новые, сильные певцы!

---

* «всегда вперед» (*нем.*).

## Валерий БРЮСОВ

### В защиту от одной похвалы

Открытое письмо Андрею Белому *

Дорогой Андрей! Статья твоя в прошлом № нашего журнала («Апокалипсис в русской поэзии»), обличая, должно быть, по справедливости, мою «Музу» в том, что она — «Великая Блудница на багряном звере», в то же время оказывает мне такую честь, которую я, по совести, принять не могу и от которой должен отказаться.

Назвав имена шести поэтов, Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, меня и Блока, ты пишешь: «Только эти имена (после Пушкина и Лермонтова) и западают глубоко в душу; талант названных поэтов совпадает с провиденциальным положением их в общей системе национального творчества». Конечно, лестно оказаться в числе шести избранных, рядом с Тютчевым и Фетом, — но не понадеялся ли ты, Андрей, слишком на свой личный вкус? Я уже не упоминаю о поэтах, значение которых можно оспаривать (напр<имер>, А. Толстой, Н. Щербина, К. Случевский), но как мог ты пропустить имена Кольцова, Баратынского, А. Майкова, Я. Полонского, а среди современников — К. Бальмонта? Ты ответишь, что говоришь только о тех поэтах, в творчестве кото-

---

* Упрекают нас, что мы заняты самокритикованием, и называют это саморекламированием. Смешной упрек. Критики оценивают в литературе то, что кажется им более важным, и естественно, что это более важное усматриваем мы у наших единомышленников. Г. П. Я. из «Русского Богатства» не стесняется критиковать поэтов из «Русского Богатства» или из журналов, сходных по направлению (см. его книги: «Очерки русской поэзии» и «Русская муза»)[1], восхваляя каких-то гг. Синегубов, Шрейтеров, Башкиных или г-жу Галину. Почему же сотрудники «Весов» лишены права говорить о сотрудниках «Весов»? Да к тому же, ах! наши статьи друг о друге скорее возбуждают обиду в критикуемом, чем благодарность.

рых сказался «Апокалипсис». Но, как хочешь, поэтов можно мерить только по достоинствам и недостаткам их поэзии, ни по чему другому. Если в глубинах русской поэзии суждено, как ты утверждаешь, зародиться новой, еще неведомой миру религии, если русская поэзия «провиденциальна», — то наиболее яркие представители этой поэзии и будут представителями «Апокалипсиса в русской поэзии». Если же этими представителями оказываются поэты второстепенные, это значит, что поэзия здесь ни при чем! И неужели Блок более являет собой русскую поэзию, чем Бальмонт, или неужели поэзия Баратынского имеет меньшее значение, чем моя? Ты расцениваешь поэтов по тому, как они относятся к «Жене, облеченной в солнце». Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени. Те выкидывали из своей схемы Фета, ты — Бальмонта. Право, разница небольшая. Оба метода подают друг другу руки. Но ты идешь до конца, ты говоришь: «только эти имена и западают глубоко в душу» — значит, остальные не западают, *не запоминаются*. Нет, я решительно отказываюсь от чести быть в числе шести, если для этого должен *забыть* Кольцова, Баратынского, Бальмонта. Предпочитаю быть исключенным из представителей современной поэзии, вместе с Бальмонтом, чем числиться среди них с одним Блоком.

Кстати уж о двух твоих утверждениях, не относящихся прямо ко мне.

Вл. Соловьев (один из шести!) сказал где-то:

Конечно, ум дает права на глупость,
Но лучше сим не злоупотреблять[2].

Я боюсь, что в твоей статье (в общем прекрасной, смелой, яркой) есть кое-где... злоупотребления присущим тебе правом. В «Трех разговорах» одно из действующих лиц говорит, что «не только в воздухе, но и в душе нет полной ясности»[3]. Пользуясь этим, ты утверждаешь, что Вл. Соловьев предсказал извержение Лысой Горы на Мартинике, когда весь мир заволокло «дымкой» и не стало нигде полной ясности[4]. Но, друг мой, Андрей, ведь это предсказание основано на игре словами. Переведи фразу Вл. Соловьева на другой язык и предсказание исчезнет. А то найдется слишком легкий способ быть пророком. Держась твоего метода, можно будет утверждать, что Бальмонт еще в 1897 г. предсказал трагическое плавание адмирала Рожественского, потому что написал:

Плывите, плывите скорей, корабли![5]

Далее увлекаясь своей идеалистической мистикой, ты восклицаешь о русско-японской войне: «И войны вовсе нет: она порож-

дение нашего больного воображения». Слова «есть» и «нет» имеют определенное значение. Ни одно из них не применимо в данном случае. Если же смотреть на все внешнее как на несуществующее, только как на символ внутреннего, можно будет сказать не об одной войне, а о чем угодно, что этого нет. Так я могу сказать, что и твоей статьи нет. Тогда, разумеется, мое открытое письмо окажется лишним.

## Ник. ПОЯРКОВ

### Андрей Белый

Золото в лазури. К-во «Скорпион». М., 1904

I

С безрассудною щедростью богача он бросил в море русской поэзии пригоршни бриллиантов и алмазов — новые размеры, изысканные и музыкальные, новые рифмы, неожиданные и звонкие. Его палитра богата ослепительными красками, — Белый не любит сумрака и тени, все для поэта огневеет, искрится и лучится. Как ценно само заглавие сборника: «Золото в лазури». С первых страниц загораются огни рубинов, золото янтарей заката. Пылает пожаром мировое вино. Горят сафирные зарницы, загорается «мечтой виннокрасной белоснежный кусок кисеи». Андрей Белый внес в русскую поэзию новые эпитеты, такие яркие и красочные. Сумрачное небо покрылось ослепительным огнем, на который глазам больно смотреть. Поэт заговорил в стихах о «низких» вещах, а они загорелись удивительной красотой. Иногда невольно чувствуется, что молодой поэт просто бравирует, и как любители идут в летний день с сетками ловить красивых, многоцветных бабочек, так и он ловит, ищет и находит новые звонкие рифмы. Словарь Белого очень богат и в нем так мало банальных рифм! Ну вот, передо мной совершенно случайно 116 страница, беру первые попавшиеся рифмы: гири я — Валькирия, нащупала — купола, глетчером — вечером... Не он был апостолом свободного размера в русской поэзии. Валерий Брюсов внес его, усовершенствовал и навсегда привил. Но никто, как Белый, так свободно, иногда до смешного своеобразно, не обращался с размером, то удлиняя его, то до бесконечности укорачивая, употребляя строки в одно слово.

Уже в первом произведении Белого, «Драматической симфонии», многие места удивляют музыкальностью, многие строки

похожи на стихи не только ритмом, но и внешностью. Белый глубоко любит музыку, и в его критических статьях встречаются страницы, пронизанные лучами любви к музыке. У поэта есть даже отдельные статьи, темы которых — музыка, ее сила и значение. Конечно, в некоторых местах книги «Золото в лазури» есть досадные промахи в обращении со свободным стихом («Чающие»). В большинстве случаев есть и чувствуется родство изменения размера с переломом самого содержания. Углубляется, делается серьезней оно — удлиняется, тяжелеет, застывает размер. Кто признает, что стих, как и жизнь, — стихия, может и должен меняться, ломаться, застывать и становиться прозрачным, хрупким, тот ценит свободный стих Белого. А тут еще все залито красками, огнями, все рдеет, сверкает, голубеет и поет. Иногда это какая-то нежная песня, рожденная серебряными трубами архангелов, высоко над землей, иногда сверкание заката во всей силе красок. Удивляет любовь поэта к драгоценным камням, напоминающая страсть к ним женщин Востока. Всюду разбросаны жемчуга, аметисты, алмазы, рубины, червонный берилл, опалы, оникс... Иногда частое употребление подобных эпитетов ослабляет силу образности...

## II
## МЕЧТЫ

Мечты Андрея Белого — мечты молодого, безумно-смелого аргонавта, приказывающего своим товарищам надевать «броню из солнечной ткани».

Впереди сверкает новое будущее. Ведь «закатилось оно — золотое, старинное счастье — золотое руно». И надо лететь за золотым руном на солнечный пир к новому счастью. Само солнце — только «вечное окно в золотую ослепительность», и надо оставить землю, все земное, ибо в душу прокрадывается «неясным смятеньем хаос древний». Душа загорается неземной печатью неземных огней, лазурь вызывает в ней столько мечтаний о вечности, столько трепетов и голубых восторгов.

Поэт так любит осень и закат, — лучшие стихотворения сборника навеяны осенней порой года и осенними часами суток.

Мечты Андрея Белого... Они дрожат в душах многих мечтателей, вызывая долгую грусть и воспоминания о, Бог знает когда, угаснувших временах. Это переживалось, но потом пронесся океан времени, уничтожил это, а оно вдруг вспыхнуло и горит в венке алмазных дум. Проснувшееся так прекрасно, что все земное бледнеет и никнет.

Нет ничего... и ничего не будет...
И ты умрешь...
Исчезнет мир и Бог его забудет.
Чего ж ты ждешь?

Откуда этот зов зазвенел в душе? Кругом без конца даль, закат, лениво качается овес. И этот вечный зов от безвременья к вечности все звучит в душе поэта, превратившегося для толпы в безумца. Таинственный зов звучит и на мостовой, и в смирительном доме, куда посадили мечтателя. А он все плачет и мечтает в «порывах безмирных, ожидая несказанного». Весенний день, на склоне небес потухает золотое вино заката и встает в душе знакомая грусть.

Смеюсь — и мой смех серебрист,
И плачу сквозь смех поневоле.
Зачем этот воздух лучист?
Зачем светозарен... до боли?

Иногда стихи Белого полны пафоса, озарены изнутри прозрением. Вот она, граница между временным и вечным, реальным и непостижимым. Поэт в новом мире — «ах, и зло, и добро утонули в прохладе манящей». В ряде стихотворений творчество Белого достигает момента высшего напряжения, проникается экстазом, переплескивается за границу между возможным и несказанным. Тогда оно так сильно трогает струны души бедных рыцарей золотого руна, смешных и жалких в их священных порывах для современной пошлой толпы. На поэта нисходят языки Святого Духа, вырастают крылья, уносящие в вечность. Все земное кажется утомительным сном, крепнет пророческая вера, что исполнятся сроки и «крылатое время блаженно утонет в лазури». Какое удивительно глубокое замечание.

## III

Моя любовь — призывно грустный звон,
Что зазвучит и улетит куда-то,
Не ясно милый сон,
Уж виданный когда-то.

Юный поэт-аргонавт совсем не знает земной любви с ее мучительной сладостью и восторгами. Образ женщины-вампира незнаком ему, он вытеснен образом таинственной Вечности. У Белого так мало стихотворений о любви и, говоря откровенно, они лишены оригинальности, на них лежит отблеск влияния Вл. С. Соловьева. Естественно, что поэту, охваченному пожаром вечных дум,

стремлением к солнцу и дальше, за солнце, не до любви. Она затушевывается более сильным. Если и попадаются стихи о любви — они грустны и трогательны, говорится о неизбежности разлуки или вспоминается давно отзвучавшая любовь.

## IV

Древний хаос шевелится. И вот ряд заманчивых картин из жизни наших предков — кентавров и гномов. Чувствуется прохлада леса, мелькают сатиры и наяды, карлы и гномы, слышатся топот и ржание кентавров. Глубоко в душе весь этот мир, и он неожиданно вспоминается, вырисовывается, дорог поэту. Не эти ли карлы и гномы наделили поэта таким богатством драгоценных камней, познакомили его с чудесами недр земли, насытили кисть разноцветными красками?

Мне не важно, под влиянием ли картин Сомова и Борисова-Мусатова или вполне самобытно написан Белым отдел «Прежде и теперь». Скажу только, что «Опала», «Объяснение в любви», «Полунощницы» «Менуэт» — так верно рисуют прошлое и уносят в мир фижм, париков, табакерок и менуэтов. А оттуда, из мира прабабушек и реверансов, поэт своенравно переносит в современный город или деревню («Сельская картина», «Отставной военный», «Весна»). Весело перечитывать эти картины, где — сардинку рифмует — блондинку, а Яшка рифмуется деревяшка, Турции — настурции. Часто смешное, обыденное и мелочное параллельно глубокому.

Тут известку счищают ножом...
Тут стаканчики с ядом... Тут вата...
Грудь апрельским восторгом объята.
Ветер пылью крутит за окном.
В небе свет предвечерних огней.
Чувства снова, как прежде, огнисты.
Небеса всё синей и синей.
Облачка, как барашки, волнисты.
В синих далях блуждает мой взор.
Все земные стремленья так жалки...
Мужичонка в опорках во двор
С громом ввозит тяжелые балки.

(«Весна»)

В этих стихотворениях, полных комизма, есть пролет в вечное. Они напоминают Белого с другим ликом — Белого, автора «Драматической симфонии» и «Возврата». Там так глубоко чувствуется какое-то родство Белого с великим сатириком Гоголем. На эту своеобразную сторону дарования А. Белого мало обращают внима-

ния. Между тем многие страницы симфоний Белого пропитаны сильным сарказмом и за всеми речами и поступками разных приват-доцентов притаилось что-то неизбежное и грозное. Мелко стелется совсем над землей бессмертная пошлость, в миросозерцаниях всюду прорехи, и сама жизнь, как ветхая одежонка бродяги, богата дырами, сквозь которые проглядывают хаос и суровая Ананки[1].

Скучно, часто до трагизма скучно безумцу аргонавту. Он весь в мировом, видит образ возлюбленной Вечности, а его не понимают.

Сквозь дымный угар
Задают вопросы.
Предлагают, открыв портсигар,
Папиросы.

Он сознается сам: «ах, когда я сижу за столом и, молясь, замираю в неземном, — предлагают мне чаю». Это резкое противоречие между глубиной интимных переживаний и назойливым вторжением шумихи-жизни удивительно зарисовано во многих стихотворениях автора «Золото в лазури».

Последние дни особенно высоко поднялась волна религиозных чаяний и мистических озарений. Одинокая волна, а кругом тихое безбрежное море равнодушия к религии. Белый и многие другие на Западе и в России «слишком ранние предтечи слишком медленной весны»[2] неизбежно должны были встретить в обществе или тупое равнодушие, или циничные насмешки. Ленивый, сытый буржуа с гнилым мозгом, когда встречается с проблемами мистицизма, презрительно смеется, когда узнает о мечтах и успехах социализма, выходит из себя и торопливо сочиняет «временные правила». Буржуа начинает чувствовать, что миг — и маска будет сорвана; загорается новая жизнь. Он видит, что везде встают апостолы нравственного и религиозно-общественного возрождения и, полный ужаса за свою собственность, ненавидит новых людей. Декаденты, мистики, социалисты, анархисты — все, кто выводят море Жизни из берегов, насыщают воздух грозой, толкают людей к борьбе за новое — непримиримые враги буржуа.

Всюду в тумане ярко запылали факелы искателей Счастья. Это хорошо — восемь часов для труда, восемь для сна, но не забудьте, что остается еще восемь часов свободных. Вот эти восемь часов человечество, разрушив старый строй, посвятит исканиям Бога своей души.

Пусть на рассвете туманно —
Знаю, желанное близко.

Издав «Золото в лазури», А. Белый в течение последних двух лет поместил ряд стихотворений в журналах и альманахах — они

скоро будут изданы «Скорпионом», кажется, под названием «Тоска о воле»[3]. Что-то грубоватое и даже резкое начинает звучать во многих из этих стихотворений; иногда невольно вспоминаешь, как это ни странно, Некрасова. За этой грубоватостью скрывается дорогое и милое, знакомое и нежное. Изысканный любитель поэзии даже возмутится. Судите сами:

Как с убийцей, с босяком,
С вором
Запевали вечерком
Хором.

В этом же стихотворении есть —

Ты не раз меня будил.
Приносил нам сторож водки[4].

Порой встречается старый Белый с длинными составными словами:

Встало облако длинными башнями.
С голубых, бледнотающих вышек
Над далекими хлебными пашнями
Брызнул свет златоогненных вспышек[5].

Вместо гномов, кентавров поэт начинает интересоваться судьбой беглецов из Сибири, арестантов, попрошаек, странников, бредущих по пустынному полю. Его интересует психология калек. Но в этих иногда неуклюжих и тяжеловатых стихотворениях пробивается более интересное, чем в сборнике «Золото в лазури». А. Белый дебютировал слишком фанфарно — одни неистово восхваляли его, другие слишком бранили и вышучивали. Но все были должны признать в начинающем поэте своеобразность и возможность очень крупного таланта.

А. Белый молод — теперь ему 25 лет.

## ВОЛЬФИНГ <Э. К. МЕТНЕР>

### Борис Бугаев против музыки

Amicus Plato, magis amica veritas...
(musica?)[1]

I

Каждое новое произведение Бориса Бугаева (Андрея Белого), — будь то стихотворение или статья, — невольно обращает на себя, несмотря на молодость этого писателя, самое серьезное внимание.

Русская литература знает в прошлом и в настоящем поэтов более прекрасных, пристальнее культивирующих свое дарование в его определенных, ими самими познанных границах; знает писателей, обладающих умом более строгим, с большею ясностью и основательностью излагающих свои определенные идеи. Но я затрудняюсь назвать русского автора, который выступил бы впервые на литературную арену в таком полном, блестящем и тяжелом вооружении, как Бугаев.

Равновеликость его поэтического и философского дарований при недостаточной пока в нем уравновешенности заключает в себе прямую опасность для него. Всякий талант — крест, а когда их не один, то надо обладать огромной силой воли, чтобы выдержать такое бремя; всякий талант «обязывает», а разностороннее дарование, многообъемлющий ум — тем более.

Кто хотя отчасти согласен с только что сказанным, согласится и с тем, что статья Бугаева «Против музыки» заставляет очень и обо многом призадуматься.

Можно, конечно (успокоив себя удобным и не лишенным вероятия соображением о наличности в этой статье большой доли преходящего настроения), вовсе не откликаться даже на столь резкий

и окончательный приговор, вынесенный одной из созидательных сил культуры. Если бы книги и статьи писались для весьма немногих, так бы и следовало, пожалуй, поступить в ожидании дальнейших колен бугаевской лирической философемы, всех изгибов и уклонов которой немыслимо предусмотреть даже самому ее строителю. Но статья «Против музыки» — не только маленькое звено бесконечной цепи, не только один, правда очень выразительный, жест обширной и богатой оттенками роли: перед читателем — вполне законченное воззрение, хотя и заставляющее предполагать, что в прошлом автор держался взгляда противоположного, но вовсе не поселяющее надежды на будущий примирительный синтез.

Однако все-таки лучше пройти молчанием этот как бы небольшой абзац многотомной только еще начатой книги, чем ограничиться журнально-полемическою отповедью, которая в данном случае может повести только к росту и без того большой горы недоразумений между читателями и автором «Симфоний» и «Золота в лазури». С другой стороны, нельзя же в самом деле отвечать целым эстетическим трактатом на очень энергичные, но слишком краткие реплики, в которых, быть может, просто отложилось одно из переживаний «бури и натиска» современного романтика.

Приходится поэтому остановиться на среднем пути, и этот вступительный параграф пусть явится некоторым извинением перед теми читателями, коих средний путь не в состоянии удовлетворить.

## II

Каким образом мог Борис Бугаев прийти к такому отчаянному и обидному выводу относительно ценности музыки?

Мыслимы два объяснения.

Сознательно обоготворив и воспитав в себе обожание не той или другой *реальной* музыки (итальянской, немецкой, бетховенской, вагнеровской), а музыки *самой по себе*, Бугаев бессознательно всегда льнул к музыкальному цыганизму, как об этом и свидетельствуют два обстоятельства. Во-первых, очевидные намеки на эту его симпатию неоднократно попадаются в различных его статьях, причем с большой натяжкой он производит цыганизм от седой древности египетской, пытаясь тем его аристократизировать. Во-вторых, еще красноречивее, нежели цыганские сфинксы, подтверждает эту склонность экстравагантная напевная его читка своих собственных стихов.

Будучи, должно быть, по природе чужд музыке германского типа, Бугаев в то же время, как многогранно культурный и беско-

нечно тонкий художник, чутьем понимал несоизмеримость явлений вроде Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера со всем остальным, что дала вполне самобытного музыка других народов. Не довольствуясь смутным распознаванием размеров указанных явлений, внутренне возражая против подавляющей ему не вполне известной силы их, он неустанно пытался разобраться в том, что́ слышал.

Ни на миг не сомневаясь в полной удаче этого дешифрирования, слишком рано стал уверять *Андрей Белый* и других и себя, что оно им уже завершено. *Андрей Белый* в статье «О теургии»[2], в опытах построения эстетической системы и во многих других своих работах являлся как будто вполне искренним в своем дифирамбическом отношении к музыке и все-таки был чуть-чуть актером и даже несколько ходульным; во всяком случае, не был до конца правдив; будь он менее даровит, это бросилось бы в глаза всем; но талант такого объема способен на чудеса. Лицо *Бориса Бугаева*, когда он говорил о музыке, сливалось с маскою *Андрея Белого*.

Но желанное познание, «о чем» же именно — бетховенские и вагнеровские звуковые эманации, не приходило, и вот с яростным негодованием сброшена личина *Андрея Белого*, и *Борис Бугаев* подписывает статью, в которой, с толстовскою прямотою вопрошая, что такое музыка, что́ она делает и зачем она делает то, что́ она делает, с полною искренностью отвечает: музыка — «ни о чем»; она блудит.

## III

Другое объяснение, не исключающее, а скорее даже дополняющее первое предположение, находится в связи с усвоенною Бугаевым неверною отправною точкою шопенгауэровской музыкальной эстетики и с наличностью в его духовной организации опасных элементов напряженного ницшевского сверхидеализма. Писатель, с благоговейным трепетом возвещавший о теургии (Новый Путь. 1903. Сентябрь), должен был кончить на перевале судорожными «*бого*»-хулениями против музыки (Весы. 1907. Март).

Статья «О теургии» *, несмотря на свои промахи, одно из первых лучших философских вдохновений Бугаева, способна на

---

* На эту статью я ответил Бугаеву, с которым в то время находился в оживленной переписке, обширным письмом. Ввиду предполагаемого выхода в свет сборника статей Бугаева, к коему, вероятно, будет приложено мое письмо[3], а также ввиду того, что музыкальные вопросы, затрогиваемые этим письмом, составят предмет одной

мгновение победить, очаровать, но отнюдь не убедить тех, кому совершенно ясна теоретическая ошибка Шопенгауэра и перед кем великим практическим предостережением развертывается трагедия дружбы *Вагнер — Ницше*.

Шопенгауэру показалось, что он познал Ding an sich*; ему захотелось видеть в непознаваемой (по Канту) сущности — Волю и в Платоновых Идеях — адекватную объективацию этой Воли; за этим творческим произволом в метафизике последовал такой же в эстетике: Музыка = Идеям; она снимок (Abbild) самой Воли, тогда как остальные искусства — снимки только Идей.

Мудрая сдержанность не допустила Шопенгауэра до тех дальнейших шагов в развитии этого воззрения на музыку, от коих взамен желательной ясности и определенности знания (стремясь к чему, Шопенгауэр и поддался искушению дать имя несказáнному) — неминуемо должно было получиться смутное хитросплетение беспредметностей.

Менее, нежели Шопенгауэр, владевшие собою и притом опиравшиеся на право поэтической вольности романтики (Вакенродер, Гофман, Тик и другие) еще до него неистово и красиво воспели приоритет музыки, а прямые последователи Шопенгауэра — *философ* Рихард Вагнер и Ницше, юный истолкователь трагического, — испортили шопенгауэровскими отголосками и романтическими вспышками свои более близкие к действительности речи о музыке.

Бугаев сделал последний шаг. В том, что теперь говорят, будто «религия — музыкальна», что «музыка — сама душа», что она — «тайное явного» и т. п., виноват более всего сам Бугаев, и поэтому напрасно он возмущается.

Настроенный Достоевским, Вл. Соловьевым, Мережковским на пророческий лад, вкусивший в ранней юности слишком спелых плодов самой поздней культуры Запада, этот дерзновеннейший из молодых русских талантов всецело погрузился в мистическую проблему о путях соединения с Божеством уже в здешней жизни, и притом соединения не только личного и не через аскетическое отречение, а всеобщего и при радостном утверждении.

Порывания к окончательному и для всех категоричному решению этой даже величайшему гению непосильной задачи «боготворчества» привели Бугаева к тому, что все виды и направления

---

из ближайших моих статей, я позволяю себе в этой статье возможнейшую краткость и настойчиво рекомендую заинтересовавшемуся читателю познакомиться или восстановить в памяти положения статьи «О теургии» для сопоставления их с таковыми статьи «Против музыки».

* вещь в себе (*нем.*).

человеческой созидательной деятельности потонули у него в том, что́ он назвал «теургией», а все искусства поглотились музыкой, «этой, — как он писал, — действительной стихийной магией», «вершиною искусств».

Но, не довольствуясь такими обозначениями, Бугаев в той же статье «О теургии» вслед за очень, очень многими называет музыку искусством наиболее *романтическим* за тот «ореол вечного неудовлетворенного, но и примиряющего чаяния», которым она будто бы окружена.

Когда я отвечал Бугаеву упомянутым (в выноске) письмом, в котором приводил ему свои соображения о неверности взятого им под свое покровительство ходячего наименования, мне не было известно одно замечание, сказанное Бетховеном Гёте, — замечание, в котором я ныне усматриваю сильнейшую опору для своего взгляда: композитор с неудовольствием рассказывал поэту о своем концерте в Берлине; публика была тронута до слез, но ничего не поняла; это не *артистичная*, а *романтичная* публика, — пояснил Бетховен...[4] — Sapienti sat! *

Ни одно искусство не может и не должно быть принципиально** вершиною искусств, и в особенности странно усматривать это верховенство в том искусстве, которое считаешь наиболее романтичным, т. е. в большей мере смутным, неопределенным. Я полагаю, что в некотором смысле*** музыку следует считать наименее смутным, наиболее определенным искусством, но и за это с моей точки действительное преимущество музыки нельзя опять-таки ввиду сильных сторон других искусств видеть именно в ней искусство верховное.

Конечно, музыка (так же, как и все ее сестры) — отнюдь не обязательно романтическое искусство. Вернее сказать: существует романтическое отношение к тем или другим искусствам и чаще всего к музыке; быть может, оттого, что пониманию последней почти не содействуют никакие вне ее лежащие вспомогательные средства, и понимание это всецело зависит от специфической природной способности и от длительного воспитания последней.

---

* Для понимающего достаточно! (*лат.*).

** *Исторически* это возможно и наблюдалось; но здесь надлежит a priori представить себе смену гегемонии и неоднократное возвращение ее от одного искусства к другому, равно как и эпохи приблизительно равномерного значения всех искусств.

*** Подробное рассмотрение этого вопроса здесь неуместно. Обращаю внимание только на то, что в данном случае многие романтики расходятся с Шопенгауэром, который констатировал стремление всех наук стать математикой, всех искусств — стать музыкой. Это мнение ближе к истине.

## IV

Пока теургические «чаяния» оставались хотя и «неудовлетворенными», но все же были «примиряющи», Бугаев, опираясь на союзническую ему часть ошибочных эстетических воззрений Шопенгауэра, строил при помощи терминологии, смешанной из различнейших философем*, вавилонскую башню, долженствовавшую служить пьедесталом для музыки. Но чаяния оставались чаяниями, и музыка не только не содействовала их удовлетворению, но скоро, именно благодаря чрезмерному ее превознесению, перестала оказывать свое примиряющее действие. Музыка ни за что не хотела расстаться со своей будто бы только «чечевичною похлебкою», а на самом деле «сокровенною манною» подлинного великого человечного искусства, ради навязываемого ей сомнительного «первородства», приняв которое, она должна была бы содействовать «физически вырождающимся», «узревшим серафический восторг» «Иванушкам-Дурачкам» (становящимся впоследствии «Иванами-Царевичами»), «выродиться» уже окончательно «от нас прямо в небо».

Я не верю, чтобы Иванушки-Дурачки с музыкой или без музыки (и в особенности** бугаевские Иванушки-упадочники) становились когда-либо Иванами-Царевичами. Но я знаю одного настоящего Ивана-Царевича, который пожелал навсегда остаться с вершинными переживаниями и, заперев себе обратный выход, стал Иванушкою-Дурачком. Это — Фридрих Ницше...

Положениям своей статьи «Против музыки» Бугаев хочет придать авторитетность, уверяя читателей, что «он хорошо знает, что́ такое музыка»...

Оставляю в стороне нецелесообразность и нефилософичность такого уверения. Кого может обязать оно? И кто из стремившихся к мудрости уверял когда-нибудь, что он знает сущность чего-либо?..

Здесь важно другое. Что Ницше, конечно, знал ближе музыку, нежели Бугаев, этого никто, да и Бугаев сам, не станет отрицать. И вот это большое понимание не позволило Ницше ждать от музыки, только от одного искусства музыки, переворота в мировой культуре, новой последней истинной религии; все чаяния его

---

* См., например, хотя бы третью главу той же статьи «О теургии», где, кстати сказать, Бугаев усугубил некоторую неустойчивость терминологии рождения трагедии.

** Парсифаль, так же как и герой русской сказки, был здоровенным детиною; кроме того, он был «durch Mitleid wissend reiner Tor», а не эгоистичный отшельник вершин, загрязненный физическим вырождением[5].

были связаны с ожидавшимся им появлением неслыханного синтетического искусства, новой трагедии, рожденной от цельного творческого духа, а не только «из духа музыки», как он сам неосторожно выразился в заглавии первого издания своего первого труда, все еще смущаемый и подавляемый мыслью своего учителя Шопенгауэра.

В то время как Ницше мечтал и рассуждал, более реальный и более мужественный Вагнер и мечтал, и рассуждал, и действовал. Он хотел создать лучше приблизительное, нежели ничего, предпочел сделать несколько шагов к своему и ницшевскому идеалу, нежели, не двигаясь с места, внутренно готовиться к рискованному прыжку, который должен мгновенно перенести либо на вершину, либо в пропасть.

Так — это с «вершинной» мистической точки; но не иначе это и с «низинной», будничной и ремесленной. Дело в том, что Вагнер еще более знал музыку, нежели Шопенгауэр и Ницше, Бугаев и... Диккенс; он до конца понимал, что нельзя так владеть голосом, как владела достопочтенная мистрисс Вардэн, у которой он «в самый короткий срок проходил всю гамму во всевозможных тонах и со всеми модуляциями»... *

Сверхидеалист Ницше обо́жил Вагнера, не хотел видеть в нем только продолжателя, преобразователя и начинателя, создавшего ряд великих музыкальных драм и заключившего этот ряд мистерией «Парсифаль», сквозь неизбежную оркестрально-сценическую вещественность которой мерцают светлые дали иных возможностей.

Сверхидеалист Ницше с острою болью в сердце опрокинул и опозорил... не Вагнера, не автора «Кольца» и «Парсифаля» (тот, как художник, остался невредим в своем байретском храме искусства), а только им самим созданный фантом[7].

Не исключена возможность предположить, что, желая, чтобы Вагнер был больше самого себя, ожидая чуть ли не фактических чудес от первых байретских спектаклей[8], Ницше так сильно напрягал и обострял свое восприятие, всматриваясь не в искусство Вагнера, а только *сквозь* его искусство, что в тот момент, когда дело Вагнера в Байрете должно было предстать в окончательном своем виде, его молодой друг и духовно и телесно оказался не в силах справиться с впечатлениями.

Так или иначе, но в существенном аналогия очевидна: то, что́ у Ницше произошло с Вагнером, случилось у Бугаева со всею музыкою, именно потому, что он более, нежели кто-либо другой, более даже, чем люди, отдавшиеся всецело музыкальному искусству, «сотворил из музыки кумир».

---

* *Диккенс.* Пожар Лондонской тюрьмы. Глава VII[6].

## V

Помимо самого факта своего появления, который я выше старался объяснить, статья «Против музыки» обращает на себя внимание своим изложением, а также и многими частностями.

Я не считаю агрессивность особенно сильною стороною бугаевского писательства; но подчас ему удавалось обнаруживать ее, не становясь ниже своего таланта и ума.

Против музыки он выступил с речью краткой, но неясной, артистически-слабой и логически плохо аргументированной; от каждой страницы веет, как всегда, жизнью повышенною, но на этот раз повышенность не от обычного у Бугаева избытка столкнувшихся между собою циклов идей, которые он втискивает с великолепною расточительностью нередко в рамки небольшой статьи; тут повышенность просто от нервной раздраженности усталого человека; «мимо, мимо глубин — нельзя ли поверхностнее», — почти так же восклицал, убегая из Байрета, и усталый Ницше; с той самой поры начавший писать афористически...

Отмечу ряд наиболее странных промахов и слишком резких или неясных утверждений.

В отношении звуковых колебаний нельзя, конечно, видеть форму музыки так же, как нельзя видеть поэтической формы в комбинации гласных и согласных букв, как бы независимой от сложения последних в слова, слов в предложения и т. д. Но отсюда едва ли логично заключать о «бесформенности музыкальной формы». «Бессмысленный смысл» музыки и ее «бестворческое творчество» порождены недоразумением, аналогичным приведшему автора к мысли о «бесформенной форме». Говоря о музыкальной форме, он соскользнул с плоскости искусства на плоскость, служащую естественнонаучной предпосылкой искусства; теперь он покидает область искусства и, став на замаскированную возвышенными постулатами, но все же утилитарную точку, требует видимых результатов, осязаемых каким-то внехудожественным, внемузыкальным осязанием, требует своеобразного бухгалтерского отчета: столько-то «слов», столько «имен», столько-то «поступков» такой-то «ценности», требует, грозя не «принять», подозревает в «беспутности» и «бесчестности».

С какой поры Бугаев не хочет знать ни *до*-смысленных иррациональных моментов творчества, ни имматериально (внешне глядеть: как бы бестворчески) выразившейся энергии его?..

Затем, только тот, для кого музыка — закрытая книга, не в состоянии понять, что она способна по-своему так же «осмысливать», как и каждое другое искусство и вообще творчество. Ведь и поэзия осмысливает только для того, кто понимает ее язык. *Словом,* как средством будничного общения, нельзя осмысливать веч-

ных ценностей; это можно сделать лишь словом как орудием творческой (философской, либо поэтической) мысли, а тогда слово это перестает быть общедоступным, и различие между ясностью сказанного *таким* словом и сказанного музыкою — лишь субъективное, так как на этой плоскости и слова, и звуки равно выступают преображенными.

Вместо того чтобы вникнуть в специфически-музыкальные смысл и язык (конечно, не делая при этом смешных попыток рационализировать первый и давать точный перевод со второго), иные «новые» писатели, весьма далекие от понимания строго-музыкальной сущности, поспешили поставить невыявленные за романтическою слабостью или торопливостью «слова, имена и поступки» в своих недоношенных произведениях и уродливых попытках религиозно-мистического делания *под защиту* музыки.

Теперь, когда возжаждали отчетливых «призывных слов и слепительных поступков», непонятая тогда музыка привлекается к ответственности самими согрешившими, позорится ими и... снова и опять не понимается.

Многознаменательно, что, прибегая к музыке как к искусству, будто бы беспредметному и потому долженствующему эстетически оправдать каждую *недоскáзанность*, как *несказáнность*, «новые» постоянно устремляли свое внимание только на ту сторону музыки, которую Ницше символически обозначил как дионисическую. От мала до велика все заговорили о Дионисе, а Бугаев в статье «О теургии» прямо подчинил Аполлона Дионису.

Не понимая музыкальной членораздельности, хотели видеть в музыке только «пьяность», и потому никогда не видели музыки, точнее не слышали ее, *в целом*. Конечно, такая односторонняя музыка — «вампир, высасывающий душу», и надо еще удивляться вежливости Бугаева, который, имея силу презирать своего вампирного кумира, считает его только соблазном ложной условной культуры, а не просто-напросто винною монополией. Нисколько не идя вразрез с тоном статьи «Против музыки», последнее наименование было бы в то время гораздо неотразимее, как самодержавно-гениальное: sic volo, sic jubeo! *

Вежливостью же своею Бугаев вызывает меня опять на возражение. Я не хочу и не могу сказать о себе, что хорошо знаю, чтó такое вообще музыка. Но мне известно, до какой степени германская народная песня, и по сию пору нередко распеваемая немецкой «прачкой над корытом», органически связана с искусственной поэзией Германии и в особенности с ее музыкой (конечно, не современной).

Бугаев в разбираемой статье говорит только о Моцарте, Бетховене, Шумане и Вагнере, имея в виду, следовательно, германскую

* так я хочу, так я велю! (*лат.*).

4 Зак. 3458

музыку, которую, однако, согласно вышесказанному, никак нельзя упрекнуть в лживости и условности. Вообще, если есть что-либо в Европе подлинное, выросшее, как дивный цветок, неожиданно, непостижимо, что-либо до конца искреннее, лишенное всяческой условности (если не считать таковою необходимую в каждом культурном деле дисциплину), так это именно музыка в ее самобытных неподражательных явлениях.

## VI

Совершенно неоснователен и притом далеко не нов упрек музыке, что она «наворовала» у «слов, имен, путей».

Все искусства воровали и воруют друг у друга, и трудно сделать точный сравнительный подсчет этим заимствованиям. Еще больше искусства воровали у природы. Но во всех этих (по Аристотелю) подражаниях, (по Ницше) соревнованиях, (по Бугаеву) воровствах музыка принимала наименьшее участие. Ее орудие, звук, лишь в редких случаях может, сохраняя эстетический ранг, стать как бы самоцелью: звукоподражание — наименее важная задача музыки; как чистейшее искусство во времени, музыка главным образом импульсируется *внутренним чувством* (Innerer Sinn) и к нему же обращается; как искусство звука, с его своеобразною математичностью и отвлеченностью от внешних образов, музыка или вовсе не действует, или действует *непосредственно*.

В то же время нельзя считать музыку, как это почему-то делает Бугаев, искусством «противоестественным», раз законы этого искусства, выведенные из творческой практики его, оказались глубоко связанными с естественнонаучными законами внешней природы (гармония) и природы человека (ритм).

Что же делать с этим противоестественным искусством? «Музыка будущего должна стать только средством», — решает Бугаев, и я вижу эту храбрую фразу, как цитату в статье кого-нибудь из слишком доверчивых сторонников даровитого писателя...

Лишнее даже говорить, что Бугаев не мог здесь наивно описаться; он, конечно, знает, что с точки зрения совершенствования человека все самодельные и автономные его деятельности являются средствами. Нет; он говорит о средстве не в этом высшем смысле (ибо иначе ему пришлось бы то же самое сказать *обо всех искусствах*); он упоминает о чистой музыке как лекарстве для «*опасных** больных», о симфониях Бетховена как об одном из средств «украшать обряды жизни».

---

* Не собирается ли Бугаев больных, опасных своим ближним, доканать чистой музыкой?

Оставляя в стороне целебную роль музыки, как, очевидно, утилитарно-прикладную и упомянутую Бугаевым, вероятно, с язвительною целью, я останавливаюсь на ее значении как украшения.

Как странно, что у Бугаева, столь проклинающего за последнее время мещанство, вырвалось слово *украшение*, смыслом которого исчерпывается то, что́ это мещанство разумеет под культурою. Всякое украшение есть роскошь, а не необходимость; но роскошь доступна только состоятельному классу, имеющему возможность украшать обряды своей жизни. Между тем культура должна рассматриваться во всех отношениях как необходимость; аналогично и отдельные ее проявления не могут (в идее) быть приспособляемы *украшением* к чему бы то ни было, хотя бы к самому священному обряду; все, что *необходимо* последнему, должно вырасти вместе с ним или из него, подобно, например, некоторым древним церковным напевам.

Говоря об обрядах жизни, украшаемых бетховенскими симфониями, Бугаев, вероятно, думал о жизни, ставшей мистерией, о мистерии, слившейся с жизнью; но странно тогда, как он допускает, что эти симфонии содержат элементы, аналогичные и равноценные будущим высоким обрядам жизни; тогда ведь музыка — искусство, не противоестественное, как он его назвал, а скорее сверхъестественное, предсказавшее эти обряды, а следовательно, способствовавшее их нарождению; и вовсе не зря теперь бегут «с переполненным чувством на Бетховена». Ведь не думает же Бугаев о приспособлении неестественного Бетховена к аффектированным радениям какой-нибудь грядущей религиозно-эстетствующей секты; едва ли из этого получится более «правая музыка», чем та, что гремит в ресторане за обедом, преподнося к каждому блюду меню по одному номеру программы.

## VII

Совершенно непонятно, чего ради обрушился Бугаев на Вагнера, который был против дифференциации искусств, требовал, чтобы они в будущем развивались, находясь в тесной зависимости друг от друга, тоже считая чистую музыку несколько противоестественным искусством, и, наконец, был непримиримым врагом мещанской культуры.

Внезапно обнаруженная ненависть к Вагнеру сильно отдает подражанием Ницше, но посвятил ли Бугаев изучению вагнеризма столько труда и времени, сколько посвятил этому Ницше; может ли он подробнее и специальнее формулировать, что́ следует разуметь под символическим выражением «ведро провансаля» и почему «попытка» Вагнера, создававшего единолично и текст, и музыку своих драм, — «насквозь фальшива?»

Во всем, что Бугаев говорит о Вагнере, чувствуется бессознательный гнев в соединении с досадой, всегда испытываемой человеком вдумчивым, когда он не в состоянии дать себе отчет в причине овладевшего им сильного душевного движения.

Отдаваясь негативно-стихийному чувству, Бугаев опускается до утверждений вроде того, что «Вагнер всю глубину (?) своих мелодий употребил (?) только (?!) на то, чтобы показать, как напрягаются мускулы несуществующего героя в несуществующем его поединке с драконом».

Мускульное чувство играет очень важную роль в музыке, и Вагнер как-то особенно сильно действует на это чувство своей ритмикой и постоянною сменою как бы приливов и отливов в динамике и темпе.

Герой, сражающийся с драконом, — символ многообъемлющий; между прочим он заключает в себе и ту мысль, которую Бугаев в той же третьей тетради «Весов» (рецензия Андрея Белого, с. 83)[9] выразил следующим образом: «Художник потому только художник, что в моменты творчества он умеет загонять в клетки львов и носорогов ощущения». Жаль, что Бугаев, выступая против музыки и нападая на Вагнера, забыл запереть клетки...

Что Вагнер размягчает мозг и т. п., мы слышали уже от Ницше. Да, не советую предрасположенным к размягчению мозга много слушать Вагнера; не все выдерживают температуру огненного кольца, которым *Вотан-Вагнер* оценил свою *Музу-Брюннгильду*; кроме того, мускулы валькирии сокрушают аскетические тела запечатленных царевичей, нервная система и головной мозг которых развиты слишком в ущерб другим тканям.

Что же касается вагнерианствующих гримасников и гримасниц, занятых преимущественно спортом и флиртом, то их развитие, ушедшее в сторону, противоположную запечатленным царевичам, не стоит ни в какой связи с их преклонением перед Вагнером, ибо оно — мнимое. Неужели Бугаев думает, что вся эта международная клика богачей, которым пока только и доступен вход в байретский храм, сгоняется туда чем-либо иным, кроме снобизма? Если бы они *знали*, чего хотел Вагнер, они прокляли бы его культ, как проклинает его теперь Бугаев оттого, что *не знает*, чего хотел Вагнер.

## VIII

Если, заступаясь за музыку, т. е. за идеальную ценность, на которую напал Бугаев, я невольно в чем-либо огорчил его лично, то прошу извинения.

К решительному отпору меня побудила не только нравственная правда латинского эпиграфа этой статьи (ибо, руководствуясь этим труизмом, я имел в виду лишь читателей), но и мысль о самом авторе «Против музыки».

Судя по последним статьям, он переживает один из своих кризисов. В это время натуры, склонные к тому, что обычно понимается под «классическим», затихают, скрывая от большинства происходящий в них бурный перелом, и обнаруживают только *окончательные* результаты внутренней борьбы; но рожденные «романтиками» в такое-то именно время особенно и оживляются, становятся агрессивнее и откровеннее, срывают последние условности и посвящают даже самых непосвященных, каждого, кому попалось на глаза их произведение, во все капризы и перипетии своего болезненного переходного состояния, подвергаясь заочно насмешкам (и притом, что́ особенно досадно, насмешкам небезосновательным) со стороны людей, бесконечно далеких от них, а иногда и прямо ничтожных...

Бугаев слишком крупен для того, чтобы вести себя так «романтически», хотя бы он и чувствовал себя и был в действительности «романтиком»...

Ведь трудно предположить, чтобы он в преувеличенно резких, неудачных, кричащих, судорожных выражениях разобранной статьи окончательно определил свое отношение к музыке.

Но запальчивое слово рано или поздно обращает свое жало на того, в чьей голове и в чьем сердце оно родилось; замершее на устах и непроизнесенное, оно *немедленно* жалит сдержавшегося; опрометчиво сказанное, а тем более написанное и напечатанное, оно причинит боль своему автору *впоследствии*, когда он сам перестанет сочувствовать ему; поэтому надо говорить или молчать, дав себе, насколько можно, предварительный отчет в объективной пользе и объективной истинности своих чувств и мыслей.

Если Бугаев не рассматривает своих статей только как стихотворений в прозе, отражающих временное его настроение (что́ было бы для него, *поэта*, непростительным), то он примет мое возражение как дружеский совет пересмотреть еще и еще раз свои музыкальные воззрения с тем, чтобы в работе, достойной своего пера, дать еще одну из своих смелых блестящих и глубоких гипотез.

*Мюнхен, июнь 1907 г.*

## Сергей СОЛОВЬЕВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Кубок метелей. Четвертая симфония

Книгоиздательство «Скорпион». Москва. 1908. Цена 1 р. 50 к.

Четвертой симфонией, по-видимому, заканчивается цикл симфоний Андрея Белого. Создание симфонического стиля оказало огромное влияние на современную русскую литературу. Если бы Андрей Белый ничего не создал более, имя автора четырех симфоний не было бы забыто в русской литературе.

Теперь, когда мистика безнадежно загрязнена шарлатанством и рекламой, радостно проследить от начала до конца развитие симфонического цикла, вздохнуть атмосферой чистого мистического вдохновения, прислушаться к словам единственного поэта наших дней, несущего в сердце своем пламя пророческого прозрения.

Мы не забудем никогда весеннюю, овеянную запахом первых цветов, грезами отроческой влюбленности, чистой символикой и беззаветным романтизмом, — первую «Северную» симфонию. Такой непорочной белизны, таких легких, прозрачных красок мы более не видали у Андрея Белого. Точно открылись кладези мистического познания и омыли наше будничное сознание волшебной сказкой о рыцаре, слагающем влюбленные молитвы своей непорочной королевне. «Вторая симфония» резко переносит нас в область повседневной действительности. Здесь поэт выказывает себя с новой стороны: неожиданно является он блестящим сатириком, реалистическим пессимистом. Символ и мистические грезы, столкнувшись с действительностью, безобразно искажаются. Мистическое вдохновение переходит в болезненный экстаз, религиозные символы обращаются в пародии. Отдельно стоит «Третья симфония». Здесь автор ставит узкие рамки для своего действия. Если в первых симфониях мы находим широкую картину жизни, то здесь интерес сосредоточивается на одном эпизоде. С упрощением художественной задачи совершенствуется форма.

В «Четвертой симфонии» поэт вновь возвращается к теме «Второй симфонии». В краткой формуле тема эта выразится так: преломление идеи мистической любви полов сквозь призму современной нам русской действительности. Тема эта распадается на две части: 1) извечная борьба начал божественного и демонического в сознании влюбленных и 2) соответствующие этому внутреннему процессу явления в сфере объективной действительности: господство эротизма в современной русской литературе и сектантские радения, извращение Эроса в интеллигентном обществе и народном расколе. В первом случае мы имеем сцены *смешные*, во втором — *ужасные*. В искусной схеме Андрей Белый раскрывает вечную трагедию любви. При этом изображение борьбы Логоса с хаосом за обладание женственным началом природы раскрывается то с субъективной, то с объективной стороны: то чрез изображение душевной жизни и поступков трех главных действующих лиц: Адама Петровича, Светозарова и Светловой, то чрез изображение явлений природы, откуда и название книги «Кубок метелей». Метель — как нераскрытая возможность, зов любимой женщины. Душа мира одержима материальными силами (Светлов); ей предстоит разрешиться или в хаос, во мрак зимы, и встает образ полковника Светозарова, в ореол серебряных листьев; или разрешиться в космос, в весенний свет, и встает образ странника, Адама Петровича, скуфейника с лазурными очами. Героиня Светлова из пустоты, небытия светской жизни углубляется в тайный скит мистической секты. Там происходит последнее сражение и образ полковника Светозарова вновь встает символом небытия среди черных покровов, ароматного ладана и розового елея.

Музыкально-математическая сторона симфонии совершенна и далеко оставляет за собою предыдущие симфонии. Поэт пытается здесь дать объективно-научное обоснование своей художественной концепции. Некоторые ценные разъяснения музыкальной структуры симфонии дает он в предисловии.

Не совсем так обстоит дело со стороны «словесной». 4-я симфония — произведение перелома в творчестве Андрея Белого. Рамки симфонической формы становятся тесны для его таланта, невольно из речи отрывистой перепадает он в речь периодическую. Поэтому мы отметим три основных стиля симфонии: 1) прежний, симфонический, — сжатая, отрывистая речь: «Было тихо. Лазурное небо точно плакало вдали» (94); 2) стиль византийский, витиеватый, насыщенный сложными, эллинистическими эпитетами, особенно в последней части «Гробная лазурь»: юницы *розовоустые* (227), *рясофорная* летунья (216), предтекущие *светоносцы*, червонные *потиры* (219), *белолилейный* цветок (181), *полиелей* (190); 3) гоголевский, народный: «Когда стремительно она низринулась, как упругий, в стремнину брошенный, черный дротик,

как завизжавший стриж, разметнувший упругие крылья — мимо оболока, мимо...» (205). Style moderne, византийский и народный — не суть ли три взаимно исключающие стихии?

Читая «Кубок метелей» с начала до конца, мы замечаем сильное возрастание таланта. В соответствии с переменой стиля, с переходом от симфонического стиля к исконному русскому стилю, мистицизм автора углубляется, поэт становится строже, печальней и задумчивей. От легкого мистико-салонного флирта, от шумных литературных споров поэт восходит к действительному трагизму любви. Он становится проще, грубее, правдивее. Чувствуется автор «Куста» [1]. В начале симфонии коробят аллегории вроде: снега, как лилии (глубокая ложь) (7), губы — доли *багряного* персика (?!) (10), метельная ектения (41), диаконы снежные (58). Тут еще нет природы и поэзии, есть жеманность и салонность, породившая «снежные маски», «снежные костры» [2] и прочие *аллегории*. Постановка прилагательного после существительного, столь уместная в русском стиле, здесь режет диссонансом, напр.: мед снежный (21). Также мы не можем одобрить страницы фельетонного характера, где осмеиваются явления, мимо которых молча должно проходить строгое искусство.

Если *аллегориями* кажутся нам снежные диаконы, то истинным символизмом изобилует великолепная глава «Верхом на месяце» (203). Неужели мы не забудем всю схематичность и надуманность «метельных ектений», когда прочтем следующие строки: «тогда белая мертвая ее головка с алой закушенной острыми зубами губкой, и рыжий пламень из-под платов распущенных кос, и стрекотавшие по воздуху четки, как звонкая плетка, награждавшая ударами странного, насмешливого коня, дивною прелестью сердце сжимало; тогда изгибы ее атласного стана и черные чулочки в красных подвязках, и над чулочками молочный цвет колдуньиной ножки, и бархатный клобук, как темный рог, уставленный вперед, и злой сладострастный ее взор из-под дугой сошедшихся бровок — все, все старыми чарами сожигало, старинными» (205—206).

Здесь умирает Андрей Белый симфоний, и возникает новый Андрей Белый, Андрей Белый «Куста».

Из отдельных лиц наиболее закончен и совершенен полковник Светозаров. Образ героини не вполне выдержан.

## Сергей ГОРОДЕЦКИЙ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Кубок метелей. Четвертая симфония

К-во Скорпион. Цена 1 р. 50 к.

Одной из задач декадентства было проведение в область поэзии приемов, обыкновенно употребляемых в музыке. Верлэновский завет — «больше всего музыки» [1] — стал одной из главных заповедей декадентского катехизиса. Это явление не случайное, а зависящее от того, что декадентство свой взгляд на музыку взяло у Шопенгауэра, по которому музыка дает непосредственное ощущение потустороннего мира (к чему и стремилось в своей глубине декадентство).

Все ухищрения декадентов в области формы, все эти попытки «словесной инструментовки», направленные к тому, чтоб производить на слушателя непосредственное впечатление самой формой, а не только содержанием, стоят в несомненной связи с указанной задачей.

Одним из ярких выразителей этих стремлений является Андрей Белый со своими «Симфониями». Настолько ярким, что последняя его книга «Кубок метелей» не что иное, как deductio ad absurdum *: как только стремления провести музыкальные приемы в поэзию выразились с достаточной полнотой, сейчас же обнаружилась вся их нелепость. На счастье читателя к книге приложено предисловие, после которого он уже может со спокойной совестью закрыть книгу, если его не интересуют специальные изыскания в дебрях этой отреченной литературы. Вот что говорится в этом предисловии: «В предлагаемой “Симфонии” я более всего старался быть точным в экспозиции тем, в их контрапункте, соединении и т. д.»... «Я старался выводить конструкцию фраз и образов так, *чтобы форма и образ были предопределены тематическим развитием* и, поскольку это возможно, подчинять образ

---

* сведение к абсурду (*лат.*).

механическому развитию тем. Я сознавал, что точность структуры, во-первых, *подчиняет фабулу технике (часто приходилось удлинять "Симфонию" исключительно ради структурного интереса), и что красота образа не всегда совпадает с закономерностью его структурной формы»* (курсив наш).

Просто не находишь достаточно резких слов, чтобы заклеймить эти дикие упражнения. Ведь, в самом деле, что это значит, что «точность структуры подчиняет фабулу технике»? Это значит, что события чередуются без *всякого* толку. Когда лирический поэт чередует события без *видимого* толку, это допустимо, потому что им руководит *его настроение, его психика*. Но Андреем Белым руководит *«точность структуры»*, т. е. *машина*, в результате чего получается *бессмысленная, неоправданная* путаница.

И если рискнуть читать книгу, если взять на себя подвиг прочитать ее («прочесть еще и еще», как рекомендует автор, можно, пожалуй, только в одиночном заключении), то со всей очевидностью предстанет вся нелепость этой странной работы.

Мы не знаем, заставляет ли Андрея Белого «точность структуры» терзать наш слух такими слововредительствами, как «полулысина», «пирносладкой», «безысканное», «ветропляс», «сладкорубинная» и тому подобное «андрейбелое»; но знаем, что именно она сушит нас тоской, предлагая одну и ту же фразу по десять раз на странице, один и тот же отрывок по сто раз в книге. Если с точки зрения автора это только «удлинение симфоний», то с точки зрения читателя это настоящая пытка: одна и та же капля воды долбит мозг не переставая. Говорить об эстетическом впечатлении после таких нарушений основных законов эстетики, уж конечно, не приходится. Но во внимание к труду и времени автора, так самоотверженно затраченных на этот эксперимент, можно ответить на его вопрос: «Я до сих пор не знаю, имеет ли она (т. е. книга Белого) право на существование?» — И вот что ответить: «Она» имела полное право не существовать.

## Вл. ПЯСТ

## Андрей Белый

В самом начале двадцатого столетия, когда старые титаны поэзии русской уже умерли и после четверти века тишины чуть слышно прозвенели молодые голоса первых современных певцов, стыдливо прятавших свою молодость под плащами покроя одряхлевшей культуры, — среди них выделялся один — самый молодой по летам — не только своеобразием костюма, но и тою уверенностью, с которой носил он свой сияющий каменьями плащ потертого шелка. Дерзкий жонглер — юноша, даже ребенок (возраст сказывался в чрезмерности всех движений) не побоялся сделать разноцветными мячами в руках своих *мировые вопросы*. Остриями мечей отточенной мысли он перебрасывал их в воздухе, иногда затягивая при этом песню неслыханной мелодии. То, в качестве верного адепта своей профессии, он показывал немногочисленным изумленным зрителям самые головокружительные фокусы. Вот подкидывал он в воздух мяч — мировую загадку. Трепетно следили мы за дугой полета. Не выпускали из глаз мяча — но что же? Вот высота — и нет мяча; вместо него рассыпалась ракета, тысяча разноцветных искр, горевших, падавших и обращавшихся в пепел.

Мы забавлялись фокусами; иные из нас пробовали подражать им — не ловко выходило это! — Иные безмерно пленялись молодым жонглером, следили за ним, прислушивались к песням его, всегда, бывало, неожиданным, поражавшим *открытиями*, и ждали с нетерпением того времени, когда юноша получит сан трубадура. Некоторые хвалили остроту мечей его и его умение владеть ими — и предрекали юноше другое посвящение — посвящение в рыцари единственного оставшегося ордена — ордена чистой мысли и точного знания.

В лице Андрея Белого мы имеем дарование большое, просвечивающее гениальностью. Это истинный художник, обладающий шопенгауэровским *гениальным* восприятием мира, со всею точностью передающий красочность явления. И это — поэт, знающий

власть над словом, умеющий выразить звуками то, чего недостает картине.

Порывом свободным воздушные ткани,
В пространствах лазурных влачася, шумят,
Обвив нас холодным атласом лобзаний...[1]

В этих словах, дающих впечатление покрывшей голову эпитрахили священника, разрешающего от грехов, есть мигание неба в яркий солнечный день, когда внезапно раскроешь крепко зажмуренные глаза.

Наша задача — в беглом очерке указать на то, что принес своими песнопениями этот необычный сказитель такого нового эпоса. С формальной стороны сделать это сравнительно легко. Стоит сначала указать на все те «достижения», которых добился поэт в области чеканки стиха и фразы, затем перечислить творцов, влиявших на него, и назвать гораздо более многочисленную группу писателей, на которых влиял Белый (разными сторонами творчества, — потому *школы* Белого не образовалось, ей место в будущем, может быть отдаленном); наконец, быть может, пользуясь приемом самого Белого *, упомянуть о том, что исполняется из его пророчеств?

Трудным представится только отделить, что из написанного им относится к области философии, что к области эпоса и лирики. Не только симфонии, но значительная часть статей Белого может быть отнесена туда и сюда. Эти «Химеры», «Сфинксы» и «Фениксы», «Окна в будущее»[2], полные трепетного лиро- и мифо-эпоса, вдруг прерываются строгими докторальными поучениями о целесообразности как принципе, о нормах и о силах, регулирующих общественную жизнь. А статьи вроде «Символизм как миропонимание»[3] — изумительными по силе лиризма отступлениями. И теряешься, не знаешь, что — фон чего. Представляет ли вводная глава «Луга зеленого»[4] критический комментарий Б. Бугаева к пророческим песням А. Белого, разделенным на следующие главы, или песни эти — иллюстрация к научно-философскому положению первой главы.

И хочется поддаться первому побуждению и оставить или отложить неблагодарную формальную работу критического анализа и рассказывать словами поэта о его снах или своими словами о тех своих снах, если имел их, которые близки тем *странам*, где блуждал отрешенный от обычных будней и от обычных сновидений поэт. Поговорить о нем самом, о «неразложимом», о субстанции его творчества.

---

* См. статью «Апокалипсис в русской поэзии» // Весы. 1905. № 4; Ответ Брюсову // Весы. 1905. № 6.

До сих пор только так и говорили о Белом.

Но говорить об этом трудно. Трудно, во-первых, потому, что *неразложимое* — вместе с тем невидимо, неосязаемо, недоступно пяти чувствам. А во-вторых — как приступить со стороны — пусть поэт тебе близок! — к тому, что выявляется самим поэтом во всем его творчестве, *имманентном* этой неразложимой сущности! Если творчества *самого* недостаточно для выявления, что же может значить твоя попытка, внешняя творчеству. А если достаточно, то к чему она? — И однако, такая критика законна.

Труд критика-воссоздателя *нужен* в том случае, если творчество выявляет творца лишь для немногих. Представьте себе элемент, вступающий неохотно в химические соединения. Чтобы войти в соединения с большинством других элементов, ему нужно предварительно составить сложное химически тело с каким-нибудь из тех, что соединяются с *ним, взятым в чистом виде*. Кто способен *так* соединиться с поэтом, тот несомненно оказывает своею критикою неоценимую услугу. К сожалению, почти всегда мы имеем дело в подобных случаях не с химическим соединением, а с *раствором*. Хорошо, если бы хоть часть растворенного соединилась с растворителем! — Мы отказываемся и от этой попытки; мы хотим быть только гидом читателя на родину поэта, в его страну, а не рассказывать сны, виденные Андреем Белым в этой стране; и мы попробуем наметить на схематичном плане те пути, которых касалась нога этого исконного обитателя своей родины.

Смело можно сказать, эта страна для многих окажется девственной, и для всех — своеобразной и единственной. Нам знакомы ее эксплуататоры, воины, приходящие издалека; их лазутчики; миссионеры; пожалуй, культуртрегеры. Но нам почти не встречались *туземцы*. Это — страна утонченнейших мозговых явлений, которые мы назвали бы идеепереживаниями; это — остров, возведенный полипами страстно работающей мысли, мысли, претворяющейся в переживание, захватывающее все сознание, доводящее до временной мономании, до приостановки остальных жизненных функций, до безумия. Этот остров возведен посреди глади океана, однообразного океана жизни. Он незаметен даже для близко проплывающих кораблей; но он *растет*; отмирают полипы и ложатся в фундамент для новых образований; он сам живой; он сам — жизнь, этот остров.

Москва в России не только крупнейший торговый центр, не только лучший памятник боярского и всякого иного «былого», не только место зарождения всего «декадентского и модерн», — но и средоточие русских идей, резиденция русских ученых и философов недавнего прошлого, впервые поставивших русскую науку и философию на тот уровень, с которого она стала видна Западу. В этом-то средоточии, *в этой-то Москве*, протекали детство

и ранняя юность нашего поэта. Ничего удивительного — даже независимо от дара, — что таким ранним было развитие Белого; что на литературное поприще он выступил сразу *образованным* писателем. Интереснее то, что юноше-*поэту*, по-видимому, доступны в главнейших частях самые разнообразные отрасли чистого знания. Можно отметить даже способность Белого к творчеству в этом направлении; нам известны, например, наброски его о принципах эстетики, план любопытного, оригинального метода, в заманчивом проекте сулящий нам точную науку[5].

Впечатлительность «нервного темперамента», как говорили в старину, и создала во взаимодействии со средой ту атмосферу, в которой образы граничат с идеями, идеи переходят в образы; а музыкальный дар поэта завершил закрепощение и воплощение всего этого мира.

---

Doubting, dreaming dreams no mortal ever
dared to dream before.

*E. Poe*[6]

Таким образом, еще юношей, на чуть видные снизу зубчатые горные кряжи был вознесен Белый. Там увидел он вечные лики старых отважных путешественников и преклонился перед Ницше, Ибсеном, Достоевским, Вл. Соловьевым. И иные имена узнал он, и, по слову поэта, заговорил «со светлыми светом», и замучился темнотою каждого светлого, переживая их муки, улавливая их творчество до перевоплощения их в себе. Там прозвучали ему его симфонии — лучшее из того, что дал поэт. Там создались и его статьи, посвященные отдельным творцам — гостям ледяных вершин. И каждая такая статья была воистину, насыщенный на субстанции «Белый», раствор творчества каждого из титанов. Он принимал каждого из них полно, до предела растворимости их в нем, до насыщенности. Лишнее слово — и оно отлетало вверх, образуя пары, сгущающиеся и не могущие раствориться. Отсюда та дымка, то облако, которое занавешивает для глаза содержимое даже этих статей. Оттого столь многие не принимают Белого-критика.

Центральным в творчестве Белого надо считать его симфонии. Их мы имеем теперь четыре. Симфония в художественной прозе — что может быть дерзче такого замысла. И однако самый строгий критик не смог бы отказать молодому смельчаку *в праве* на такое дерзание. Строгость правил гармонии — и, пожалуй, контрапункта — соблюдена в них, примененная к законам языка,

как бы переведенная на язык языка. В них можно выделить руководящие мотивы и изменяющиеся в своих пределах голоса.

Содержание симфоний крайне сложно, как бы запутанно. По объяснению самого автора, вторая из них, драматическая, имеет три смысла: музыкальный, сатирический и идейно символический. Последний, не уничтожая первых двух, является преобладающим. Все они совмещаются в отдельных отрывках (в каждом из них). Это, говорит автор в предисловии, ведет к символизму. Говорить о таком сложном произведении — значит распутывать три скрученные нити; значит разбирать каждую фразу, означенную цифрой; значит написать три симфонии, тождественные с симфонией драматической Белого. И присутствие в одной симфонии трех симфоний не стесняет свободы и полноты развития каждой из них. Особенно интересна вторая, где местами художественно схвачена «интерпсихическая атмосфера» общества в простом конкретном рассказе.

Иное дело стихи. «Золото в лазури» и непосредственно примыкающие к ним стихи Белого *первого периода* — это интермеццо к его симфониям. Это — разработка отдельных тем симфоний. Вот по первой симфонии проходит лейтмотив «Великана» и вот ряд стихотворений, иллюстрирующих того же немецкого гостя саг и мифов. Рядом с этим стихи о гномах и кентаврах; и вот в первой симфонии два мечтательных гнома подпирают короткой ручкой скуластые лица свои, глядя вслед рыцарю, и там же кентавр — мчится, гремя лирным голосом, чуть-чуть страшный, по опушке.

Вот в третьей симфонии жутко-тихие грезы обитателя дома для умалишенных. И целый ряд стихов о переживаниях безумных, о лжецарях и лжехристах найдем мы в книге стихов.

Только один отдел «Золота в лазури» можно рассматривать вне связи с остальным творчеством Белого. Это стихи «Прежде и теперь». Правда, возникли они из одного *основного* мотива: «старина, в пламенеющий час обуявшая нас мировым, старина, окружившая нас, водопадом летит голубым... и веков струевой водопад, вечно грустной спадая волной, не замоет к былому возврат, навсегда засквозив стариной». Но они проходят мимо откровений и ужасов, они пленяют нас лишь историческим чутьем художника, они показывают нам, что видел бы поэт XX-го века, родись он в половине XVIII-го. В них нимало нет подражания поэтам-современникам этой эпохи русского недоросля, одетого на европейский манер; в них достигнуто поэзией то, что живописью достигнуто в произведениях Борисова-Мусатова.

Печать гениальности, быть может, *рельефнее* всего на этих стихах. Такое ретроспективное проникновение в эпоху — удел немногих. Вспомним Пушкина с его воссозданием эпохи Корана в его «Арабских мотивах», с его «Анакреоновыми песнями». Гений —

это своего рода пророк — пророк прошлого. Но когда мы скажем «Пушкин» рядом с «Белым», тут и увидим, что печать гениальности может почивать и не на гениевом челе.

Творец неуравновешенный нигде и ни в чем — не может быть гением. Куда влечет Белого неведомая сила, в какие пропасти отчаяния и утраты, это мы увидим, когда коснемся последних стихов его, увы, уже не годящихся как интермеццо к симфониям.

---

> Ты смеешься, вся беспечность, вся как вечность, золотая, над старинным этим миром... Не смущайся нашим пиром запоздалым... Разгорайся над лесочком огонечком, яркоалым...
>
> *Северная симфония*

Чародей теург протягивал руку к заре с такими словами. И на заре своих дней обращался поэт к Мировой Душе, открывшей ему свои видения: «Чистая, словно мир, вся — лучистая, — золотая заря, мировая душа. За тобой бежишь, весь горя, как на пир, как на пир, спеша» («Золото в лазури»). Золотая заря, Мировая Душа — и ряд образов горных, «чуть-чуть» страшных смелому путнику, — вот чем встретил мир поэта. Он ухватился, облюбовал... эти «чуть-чуть» страшные образы, и они выросли для него в дикие пугала. Ужас объял его смущенную душу. Разный ужас почувствовал он. Это был «шаровой ужас», «пригвожденный ужас», ужас «точного знания» и разные «ужасики». Но за всеми этими личинами ужаса виднелся один лик со впалыми глазами — лик ужаса небытия. Скелет — вот его символ.

> Опять пришел он, над тобой склонился,
> Опять схватил тебя рукой костлявой...
> Тут ряд годов передо мной открылся,
> Я закричал: «Уж этот сон мне снился!»
> Скелет веселый мне кивнул лукаво[7].

«Возвращается, опять возвращается!» — так слышится постоянно в симфониях и статьях Белого. И вот, кажется, в статье «Символизм как миропонимание» (Мир Искусства. 1904. № 5) поэт определил для себя значение этого голоса. «*Ныне возвращается Вечность*», а не «*вечно все возвращается*», так бодро и радостно звучит для Белого-юноши тот некогда траурный крик тайной мысли, под которым обессилел Ницше. Но может быть — не так? думает поэт, колеблется. Колеблется все более и более. И в симфонии

третьей, «Возврат», исступленно кричит: «Не так! Хандриков, ползающий в пространстве, — во времени не раз повторялся этот Хандриков!» — Хандриков, со своей комнатой, где тихо вращаются звездные миры и откуда протянулась вверх, вниз и по сторонам бесконечная *пустыня*. Опять поглядел ужас небытия в очи поэту.

А вот место из статьи «Символизм как миропонимание», где ощущающий полноту мира, «обуянный Мировым», слышащий вечный зов поэт точными словами описывает момент, когда этот лик Ужаса открывает себя иначе: «чувствуешь, как вечно проваливаешься, со всеми призраками призрак, со всеми нулями нуль, — но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда все равномерно летят, *уменьшаясь* равномерно. Так что мир приближается к нулю, и уже нуль, а *конки плетутся*, за ними бегут эти повитые бледностью нули в шляпах и картузах. Хочешь крикнуть: "Очнитесь! Что за нескладица?"»...

И сам он поясняет, в чем дело: «обман... обнаруживает как бы бездну у ног. Кто скажет, что это действительная бездна, тот отношение примет за сущность».

Это — яркий пример того, что мы назвали идеепереживанием. В этом отрывке схвачена его квинтэссенция; а последующие статьи «Сфинкс», «Феникс» — все пояснения к нему, развитие его.

«Пустыня растет. Горе тому, в ком таятся пустыни», — цитирует Ницше Белый[8]. Горе тому, кто дает себя опутать серому обману.

---

Тщетно взошедший на гору будет искать выхода из окруживших ужасов, срываясь в ущелья и карабкаясь оттуда торными тропками, подобно никогда не бывавшим на вершинах и старающимся на них взобраться. Если и захочешь оборваться, упасть на мать-сыру землю, так падешь «как на копья острые»; если затем и начнешь искать человечьих тропинок, — то не сумеешь подняться по ним, хоть бы за неимением сапог, с толстыми подошвами, утыканных дюймовыми гвоздями. Аргонавт не годится в «альпентуристы».

Я стал похож на паука.
Ползу — влекутся ноги-плети[9].

Обрыв — это неподходящее слово для творчества Белого поэта второго периода. Помилуйте, какой же обрыв, когда раньше были всякие провалы и обрывы, бездны и вершины, а теперь стала «тоска по воле», самой понятной воле, да не одна тоска, а и радость и веселье.

Опять он здесь, в рядах бойцов,
Он здесь, пришелец из Женевы!..[10]

Какой же обрыв, когда из беспредметной беззакатности поэт ушел в конкретную действительность, когда он стал читать лекции о будущем социал-демократии[11] и с неизменным мастерством описал уличное избиение и смерть бежавшего от конвоя арестанта. Какой обрыв!

Какой обрыв?.. а отчего такие надорванные ноты, которые нет-нет и *оборвутся*, послышались в творчестве всегда неуравновешенного, но, бывало, величавого певца?

Все поля кругом, поля горбатые,
В них найду покой себе, найду,
На сухие стебли узловатые,
Как на копья острые, паду[12].

---

Ты не бейся, сердце-знахарь.
(Ай люли-люли!)
За сохой плетется пахарь
Там вдали, вдали[13].

Отчего это «Ай люли-люли», плясовое, хорошее, русское, звучит так жалобно, что еще немного такого веселья — и захочешь пустить себе пулю в лоб или, пожалуй, спеть по себе панихиду.

Это, впрочем, и делает удивительный фокусник, верный своему ремеслу и в такие минуты (см.: Весы. 1907. № 6)[14].

Но и на панихиде не успокаивается весельчак-поэт и тревожит себя за гробом. Там, видите ли,

Много зим и много лет
Приходил ко мне скелет,
Костью крепок, сердцем прост;
Обходили мы погост.
Заходили в кабачок,
Попивали там чаек...[15]

Там, видите ли, «со святыми упокой» будет слышаться весельчаку на мотиве «чижика». И вообще будет весело-весело.

А венец земных желаний уставшего поэта?

Под кровлю взойти, да поспать бы,
Да сутки поспать бы сподряд...[16]

---

Обратим же стихотворение «Возврат», в котором Белый оказался мимовольным пророком, — к самому поэту. Он, один из возне-

сенных, воззвал к вершинам братьев, «упавших с выси звездной», и там он предложил «напиток солнца» вскарабкавшимся к нему гостям. И теперь, когда перед ним на горах открылась картина диких оргий:

С налитыми кровавыми челами
Разорванные солнечные части
Сосут дрожаще-жадными губами.

И когда за лишний кус солнечного блюда торгуются блудливые гости, —

«Мой гном, мой гном, возьми трубу возврата» —

вскричал поэт и взял бич, хлеща вдогонку убегающим и слетающим кувырком гостям. И вот вырос гневный пророк, изгоняющий бичом торгашей из храма — Белый последнего времени. Теперь заговорил он языком всем понятным, теперь он издал свои манифесты. Теперь он закрыл немеркнущие светочи мистерии и Нового Знания лопастью своей одежды. Теперь стал говорить он об очистительном действии «Кинематографа» [17], о вредоносности «психологии» (ведущей к «надрыву»), о принадлежности своей к социализму.

— О, железные нормы правового государства! О, «грядущий негр» из 2-й симфонии! Дождется ли вас — поэт бичеватель!

И гном трубит, надув худые щеки...

— Да он ли это, полно! Не гном ли трубит, гримасничающий верный гном по чьему-то приказу? Кто повелел гному трубить? До каких пор будет гном трубить вслед испуганным толпам? —

Пока не будет снят приказ.

Мой гном, мой гном, возьми трубу возврата!

Не восстать ли ему вновь, не снять ли с лица пепельной маски, а с горных ландшафтов длинной тени, легшей на них от его новой мантии?

Или неужели не догадывается поэт, что те, кто прошли ускоренным под звуки рога темпом по горным пространствам, не забудут ни пути своего, ни горных ландшафтов, раскрывшихся перед ними? Или неужели не знает он, что панихиды, которые служит он по себе, с болью отдаются в сердцах тех, кому поэт открыл свой лик? Или он не смеет?

Неужели он не смеет отдать другой приказ гному?..

## Антон КРАЙНИЙ <З. Н. ГИППИУС>

### Белая стрела

...Мать Россия! Тебе мои песни,
О, немая, суровая мать!

*А. Белый.* Пепел

...В пустыне —
Мгла. И ныне
Славит Бога
Душа моя...

*Id.*

Шелк и стекло — непроницаемы для молний. Земля, напротив, глотает их; металлическая струна, — проволока, — трепетно покорна им.

Есть и люди такие: шелковые, стеклянные... хрустальные (чтобы их сразу не обидеть), непроницаемые для нездешних, огненных стрел. И другие — которых легко и беспощадно прорезывает небесная молния когда захочет, когда случится.

Можно сказать: «талантливый человек»; нельзя сказать «гениальный человек», ибо такого не существует. Талант есть то, чем обладает человек: гений — то, что обладает человеком. Человек может растить, холить, развивать, даже изменять, волей, свой талант: но дрожащая струна безвластна над внезапно пронизавшей ее молнией, нехрустальный человек ничего не может сделать с белой иглой гениальности, когда она проходит *сквозь* него. Талант может быть мал, велик и огромен; гений — всегда одинаков, острота иглы одинакова, и притупляется или не притупляется лишь в зависимости от свойств данной среды. Огромный талант смешивают с гениальностью: но это два разные порядка, две разные природы. Конечно, и талантливый человек может быть проницаем для гения; но это случается редко. Талантливый человек активен; человек обжигаемый молниями — пассивен. Первый — делает; со вторым — делает-ся. Талант всегда, самый дисгармо-

ничный и порывистый, — гармоничен, хотя бы таинственно; всегда какие-то концы он сводит с концами; светит, или греет, или даже сияет, почти до ослепительности, — хотя непременно *почти*; прорвавшаяся молния гениальности мгновенно потрясает не сплошь стеклянных и шелковых людей, вблизи стоящих, а затем может оставить их в прежнем мраке и хаосе. В хаосе, мраке, плоскости может пребывать, — между двумя разорванными молниями, — и тот, через кого они прошли.

Конечно, мои слова неверны, — неточны; это теория, то есть линии определенные, а в жизни всё — оттенки. Нет ни большого, ни малого, а лишь более да менее. Нет ни сплошь хрустальных или шелковых людей, нет и вполне, всегда проницаемого для гениальности человека, цельного, как металлическая струна. Более — менее, более — менее... Один из таких «более», самый характерный из «проницаемых», какого я сейчас знаю, — это известный поэт (?) Андрей Белый — Борис Бугаев.

Заметьте: я не устанавливаю ценностей, я не говорю, что *лучше*: гений или талант (или что хуже). Я ничего ровно не доказываю, а лишь рассказываю и показываю.

Поэт ли Андрей Белый? Может быть, отчасти... Мыслитель, критик? Затрудняюсь сказать «да». Талантлив ли он, наконец? Возможно: талантливых людей у нас стало очень много в последнее время. Но все эти определения для него не важны, мало его касаются. Я знаю одно, вижу ясно: это человек в высшей степени проницаемый для падающих откуда-то молний. Легко и остро режет его, обжигая, белая стрела, проходит насквозь, — уходит в землю, обжигая по пути и тех, кто чуток и близок. Он, сам, безволен принять, безволен не принять; прошла стрела, канула — и он такой, как все, только никнет ниже от обжога и оставшегося пепла в душе.

«Пепел», книга его, только что вышедшая, — равна другим его книгам и, вероятно, другим его делам, равна ему самому. Все, что могут о ней сказать наиболее стеклянные люди (или «бумажные», так как для того электричества, о котором я говорю, бумага самая непроницаемая среда) — все верно, все правда: книга пухла, однообразна, дика, сыра, хаотична. Вот уж не «сияет»-то! Если бы у Буренина не выпали последние зубы, то даже и Буренин нашел бы тут для себя поживу. Праведно будет негодовать всякий, праведно любящий красивые и гладкие дороги: в этом «Пепле» очень можно завязнуть, задохнуться, провалиться и сломать себе ногу — без малейшей пользы. И все-таки книга полна тем, чего нет во многих самых прекрасных книгах самых талантливых поэтов: она прорезана белой стрелой гения.

Над страной моей родною
Встала Смерть[1].

Только это, больше ничего. Это слабое, словесное, протокольное определение сущности данной огненной стрелы. Тот, кто не чувствует ее ожога со строк, между строками, в обрывистых словах, странных, порою грубых, порою метких и едких, диких и беспомощных, кто самого дыхания огня оттуда не слышит, самой «Вставшей» не чует — тот, конечно, и меня не поймет... да и не надо ему понимать. Еще не знает он, ни что такое «родина», ни «смерть», ни «встала».

Это «над страной родною встала Смерть» — сказано, крикнуто *оттуда — сюда* через человека. Нам нечего верить или не верить этому человеку. Верят талантливым писателям, поэтам, проповедникам. А тут просто: у кого есть способность видеть — увидит. У кого это спало в душе (но было) — оно проснется. Когда Блок нежно, лирично, проникновенно поет нам о России:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь...
. . . . . тайна...
. . . . . Русь...[2] —

мы верим или не верим, мы думаем о душе поэта, о глубине его переживания... А тут — сама Россия и вставшая над нею смерть, сегодня, сейчас, вдруг вставшая.

Довольно: не жди, не надейся,
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!
Века нищеты и безволья...

. . . . . .

...Где по полю Оторопь рыщет...

. . . . . .

...Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

. . . . . .

...Где смертей и болезней
Лихая прошла колея...
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Это «отчаянье», — это огненная стрела, это то, что есть. *Само оно*. Судить, думать, гадать, надеяться, действовать, молиться — всё будем потом. А теперь надо почувствовать ожог, познать внутренно, что

Над страной моей родною
Встала Смерть.

И многие из способных почувствовать — конечно, почувствуют *через* книгу «Пепел». Не благодаря «таланту поэта» узнают что-то для них новое, а *посредством* Андрея Белого ярче ощутят свое — и сущее.

Вот эта стрела — «Россия, Смерть», — может быть, единственная, подлинная, белая стрела Божия во всей книге. Но не довольно ли и ее? Может быть, есть другие, но слишком жжет эта, не вижу других. Божьи грозы не случайны, не вне времен. *Наша* грозовая туча нависла сейчас над нами, ее молнии нужны нам. Андрей Белый открыт их первой остроте. Это страшный дар, — но это Божий дар. Бог, человек и смерть сначала, — а ведь уж после начинается поэзия, литература, искусство, красота, дела, сборники... Плоской нелюбовностью кажется мне, — нелюбовностью даже к человечеству человека — критические усмешечки над такой книгой, как «Пепел», и над многими другими книгами А. Белого. Воистину смеются над собой, над собственной стеклянностью и бумажностью: человека же, спаленного молнией, близко стоящих и чувствующих огонь, и самих Божьих стрел — стеклянные смешки не коснутся.

Те же возгласы ветер доносит;
Те же стаи несытых смертей
Над откосами косами косят,
Над откосами косят людей.

Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой, —
Мать-Россия, о, родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?..[3]

Впрочем — не надо цитат. Прочтите, потрудитесь, всю книгу. Прочли? Что же вы там увидали? Декадентские перепевы старого Некрасова? Однообразный, утомительный стихотворный хаос? Смешные оборотики? И только?

Ну, так извините меня, господин стеклянный человек: вы не только стеклянны, но вы, к тому же, и не мой современник. Ни мне, ни Андрею Белому, ни всем нам, живым, до вас нет никакого дела. У меня есть родина, у меня есть мое человеческое сердце, мой сегодняшний час, моя жизнь, моя смерть, наша жизнь, наша смерть... А вам, конечно, в голову никогда не приходило, что есть жизнь, есть смерть. Тем лучше для вас.

Dixi.

## ПОЭТ XIX СТОЛЕТИЯ <ТЭФФИ>

### Чающие от юродивого

Как часто приходится делать то, чего не хочешь! Вот теперь нужно вернуться к книге А. Белого «Пепел», потому что моя скромная рецензия о ней в прошлом номере «Речи» навеяла на Антона Крайнего мысли обо мне и определения, которые я не считаю ни верными, ни полезными — объективно.

Статья Крайнего ошеломила меня. Живем и не видим великих ужасов, грохочущих тут рядом с нами! Это ли не последняя слепота страшного конца! «...Ушами будете слушать и не услышите, глазами будете смотреть и не увидите» [1].

И неужели не понять:

Послана с неба белая молния; пронзила нас, «стеклянных» людей, и оставила невредимыми, но потрясла гения — Андрея Белого, и возопил Белый и пророчествовал:

Над страной моей родною
Встала Смерть.

Встала Смерть с большой буквы. И больше ничего.

Мы жили все время и работали и мыслили и делали и давно, давно уже писали на бумаге (хотя это считается А. Крайним почему-то очень позорным) о нависшей смерти, об ужасе распадения и гибели творческих сил родины или Родины. Начиная с 1906 года и даже раньше, в прогрессивных газетах не было буквально ни одной передовой статьи без слов «призрак смерти и разложения навис над Россией». Но это было — мертво. Этого не слышали. И вот пришел «гений» и в книге «пухлых, однообразных и сырых (определения А. Крайнего) стихов» сказал то же самое — и это откровение.

Шопенгауэр думал, что талант стреляет в цель, видимую для современников. Гений — дальше. Его цель видима только для него. Куда же летит стрела Белого?

С пройденного пути, да еще назад? Цель ее — полузабытые провидения Некрасова.

Создал песню, подобно стону,
И духовно навеки почил...?[2]

Какая старая молния, ударила вашего гения! Молния, рожденная обработанным мятым электричеством, — бывает отработанный пар, называемый на техническом языке «мятым». Это мятое электричество было могучим и сильным, вертело огромные фабричные колеса, гудело и творило жизнь. Теперь — оно отработало, и пустили его на мелкие поделки — оно вертит игрушечки и безделушечки; и оловянные солдатики — «чисто металлические» — прыгают от него как живые.

Люди всегда любили пророков и прорицателей. Не кричали ли в свое время тысячи голосов славу Окена, бездарнейшего из натурфилософов, и не повторяли ли с благоговением его прозрения: «женщина есть азот!».

И это немцы — а уж нам, русским, и Бог велел. Послушать юродивенького — от Бога поучиться. Если зря залопочет, и то хорошо. А уж если уловишь в его бормотании знакомые звуки человеческой речи — Господи, да есть ли что радостнее!

Сидит юродивенький, слюни пускает, а все в кружок вокруг него и слушают, ждут.

«В больбе облетешь ты плаво свое»[3], — выпалил юродивенький. И ликованию нет конца.

«Накатило! Накатило!

Это ново! Озарение! Молния ударила его! Белая молния!»

Позвольте! Да ведь это уж много, много лет говорится! Под этими словами люди кровью своей подписывались. А и ваш юродивенький их из университета принес.

«Стеклянные люди!» — кричит А. Крайний. — Еще не знают они, ни что такое «родина», ни «смерть», ни «встала».

Ни «над» — прибавлю я...

Ничего еще не знаем!

Завтра юродивенький скажет: «нужно отменить клепостное плаво».

Изложит это в «пухлых» стихах. А мы опять не поймем и не увидим молнии, а только учуем болезненно-позднюю отрыжку передовиц пятидесятых годов!

Где были вы? Отчего *вы* ничего не видели и не слышали?

Мы прожили страшные годы. Но вас тогда не было с нами. Вы в укромном уголке рифмовали колдунью с полнолунием. Теперь пришли и стилизованно наивничаете: «Сначала человек, а ведь уж после начинается поэзия, литература и т. д.».

Это тоже ново? От молнии?

Спал дед на печи, пока люди дело делали. Проснулся и занаивничал под гениального ребенка. Показывает корявым пальцем на станового: «Мама! Это бяка!»

Не могу умилиться над ним. Не люблю его. «Любовностью к человечеству» не люблю его, старого слюняя и кривляку.

И что за бого-истерика нависла над вами? Что за кликушество?

Стояли Вии с опущенными веками. Вдруг взглянули, ткнули пальцем — «Во!» Мимо ткнули — не беда. Не перетыкивать же!

Слышали мы лозунг: «Быть Петербургу пусту»[4].

Le grand mot est lancé! * Засыпано зерно. Заработала вся мельница. Затарахтала круподерка, запищала мукомолка, застучала вальня. Полетела мякина и прах зерновый: статьи, статейки, стихи, фельетоны. «Пусту! пусту! пусту — ру ту-ту»!

«Господи! — удивится старый журналист, перелистывая эти «пухлые» произведения. — Да ведь это моя старая передовица в радостном своем воскресении! Мне ли не узнать ее! Мою родную, старую, выношенную, выброшенную!

— Аминь! — скажет гений, прожженный молнией из статьи Максима Ковалевского.

— Аминь! — повторит кружок, чающий от юродивенького. Кажется, вы начинаете понимать нас. Своя у нас жизнь, своя смерть и своя родина. И даже туча у нас своя — *наша* туча. Все мы тут вместе. Все свои близкие. И кто-то теперь будет — Никитушка или Федосеюшка? Али, может быть, Федорушка? И то хорошо. И то радошно!

* Брошено великое слово! (*фр.*).

## Модест ГОФМАН

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел

Изд. «Шиповник». СПб. 1909. Ц. 2 р.

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.
Не смейтесь над мертвым поэтом:
Снесите ему венок.

Болью отдаются в сердце эти стихи Андрея Белого, обращенные к друзьям.

В этой трагедии *души художника* нет ничего смешного, и всякий истинный друг А. Белого, всякий действительно любивший его творчество, принесет с глубокой сердечной болью венок на его могилу. Трудно верится, что такой необыкновенный, сильный и большой художник умер, но жестокая неумолимая действительность настойчиво твердит: «умер, умер», и, в доказательство, страницу за страницей раскрывает его вторую книгу стихов «Пепел».

Перед свежей могилой вспоминаем мы всю краткую жизнь необыкновенного художника, его ослепительное, праздничное выступление с первою и второю симфониями, с его стихами «Золото в лазури».

Как живые возникают яркие, солнечные образы, изумительно богатые, выпуклые, изумительно художественные. И потом начинается долгий ряд истерик, срывов, обвалов, пропастей, сгубивших художника...

И вот перед нами «Кубок метелей»... А теперь — «Пепел».

В «Пепле» Андрей Белый провозглашает свободу искусства: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества» [1]. О, конечно? О, если бы Андрей Белый в действительности оставался свободным художником-символис-

том (ибо истинный художник всегда символист, ибо истинное искусство, по самой сущности своей, по природе, символично, и в таком определении искусства бесконечно прав Андрей Белый — Борис Бугаев)!

Но «*действительность* — говорит поэт — всегда выше искусства», «художник — прежде всего *человек*», и в жертву человека приносит поэт себя — *поэта, художника*. Конечно, и жемчужные зори, и кабаки, — все это объекты художественного творчества, или точнее — могут быть, а могут и не быть объектами художественного творчества. Жемчужные зори, кабаки, невесты могут являться нам как образы жизни и как образы художества, творчества (и в том, и в другом случае они реальны, и художественный образ может быть еще реальнее образа жизни). Но только во втором случае мы имеем дело с искусством, только тогда, когда жизнь, переживания и образы жизни преломляются в сознании художника в эстетический феномен, мы называем того, кто был прежде человеком-поэтом, художником.

Былой поэт-властитель, Андрей Белый умер как *художник* в «Пепле». Художественные образы редки в этой книге. Если во первых стихах «Пепла» мы еще слышим сильный голос поэта, отчаивающегося в судьбе своей родины, если мы еще находим такие стихи, как «Успокоение», «Жизнь» и другие chefs d'oeuvre «Пепла», то это — только остатки былого великолепия и они еще более подчеркивают художественную безжизненность сборника. Образы жизни остаются оголенными, необъективированными через фокус художественного восприятия.

Где-то там рыдает звуком,
Где-то там — орган.
Подавай селедку с луком,
Расшнуруй свой стан —

варьируется на бесконечные лады.

Безжизненны и ничего не говорят образы повизгивающего около (?) оскалившегося пианино или целый ряд таких образов, как

Я в полях надышался свинцами.
Ты — кисейным заоблачным мифом
Пропылишь мне на грудь кружевами,
Изгибаясь стеклярусным лифом.
Или душу убил этот (?) грохот?
. . . . . .
Ручек матовый мрамор муаром
Задымишь, запылишь...

Что значит фраза:

Я принял, *разгасясь* в углу.

или:

Звякнет в пол железной злостью
Там косы сухая жердь.

Дисгармоничность образов, какая-то раздерганность, отсутствие цельности стихотворения часто оскорбляет ухо. Предлагаем читателю проследить стройность и последовательность образов:

Стар садится под оконцем
Любу обнимать:
«Задарю тебя червонцем, —
Дай с тобой поспать!»
Но в оправе серебреной
Стукнул грозен перст.
«— Сгинь», и молоньей зеленой
Небосвод отверст,
«Ты, обитель, богомольца
В скит принять сумей!»
Но взвивая блеском кольца,
Прыщет в небо змей.

Безукоризненный стихослагатель, строгий ценитель и критик формы, Андрей Белый теряет власть и над формой, и то здесь, то там у него встречаются недочеты слогов или неправильные ударения в стихе:

Хоть и не без предубежденья

или:

В ресницах стеклянеют слезы.

В слове «воздух» Андрей Белый делает ударение на последнем слоге — воздухо́м. В четырехстопном хорее мы читаем стих:

Вольный ветер гудит с востока,

а в четырехстопном ямбе:

И проигравший игрок

и с проигравшим игроком согласуется стих:

Плясал безумный кэк-уок.

Стих же

Ты смотрел, как лесом березовым

мы никак не можем принять за анапест, между тем как этим размером написано все стихотворение.

Андрею Белому такая небрежность непростительна!

Мы советуем совсем не читать стихотворений, отмеченных в оглавлении звездочкой — «стихотворения видоизмененные, исправленные или развитые». Тяжело не только читать, но и говорить об этих искаженных, когда-то прекрасных, а теперь грубых и плохих, стихах. Что сталось с «Калекой» («Свадьба»!), «Телеграфистом», «Поповной и семинаристом»![2] Неужели Андрей Белый настолько потерял художественное чувство, чтобы *так* переделывать, *так* перерабатывать свои стихотворения! Вот где поистине

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
На ней бессмысленно чертит[3].

Любовь к Андрею Белому заставляет нас воздержаться от приведения параллелей. Да простит нам читатель:

Слишком тяжела эта пытка друзьям поэта.

## Сергей СОЛОВЬЕВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел

Изд. «Шиповник». СПб. 1909. Ц. 2 р.

Два направления боролись некогда в нашей поэзии: на знамени одного написан был девиз: чистый эстетизм; на знамени другого — общественность и тенденция. Вождем первого движения был Фет; второго — Некрасов.

Первому направлению суждено было скоро разложиться и затем явиться в литературе прямо уже антиэстетическим фактором. Наследники Некрасова покушались окончательно уничтожить поэзию во имя тенденции. Между тем единственная фаланга поэтов, за которою было будущее, пошла за Фетом: имя Фета — на их знамени; их девиз — чистый эстетизм. Односторонность такого понимания искусства скоро была сознана самими символистами. «Кумир Красоты так же бездушен, как и кумир Пользы», — заявил Брюсов[1]. Бальмонт написал восторженную статью о Некрасове[2].

С книгой Андрея Белого «Пепел» наша поэзия вступает в еще новый фазис развития. Если символисты начали с Фета и потом равно оценили Некрасова, то теперь равновесие нарушено в пользу Некрасова.

Большое достоинство книги Белого в том, что она реально связана с современностью. Автор говорит в предисловии:

«В предлагаемом сборнике собраны скромные, незатейливые стихи, объединенные в циклы; циклы в свою очередь связаны в одно целое: целое — беспредметное пространство, и в нем оскудевающий центр России. Капитализм еще не создал у нас таких центров в городах, как на Западе, но уже разлагает сельскую общину; и потому-то картина растущих оврагов с бурьянами, деревеньками — живой символ разрушения и смерти патриархального быта. Эта смерть и это разрушение широкой волной подмывают села, усадьбы; а в городах вырастает бред капиталистической культуры».

Подобно Некрасову, подобно Мусоргскому, Андрей Белый является здесь певцом забитого, обиженного человека. Вот телеграфист «стрекочет депешами» и «колесо докучливое вертит», а

Детишки бьются в школе
Без книжек (где их взять!):
С семьей прожить легко ли
Рублей на двадцать пять: —
На двадцать пять целковых —
Одежда, стол, жилье.
В краях сырых, суровых
Тянись, житье мое!

Вот каторжник, бежавший из острога, бросается в Волгу. Вот арестанты, бежавшие из тюрьмы, вспоминают, как:

Заковали ноги нам
В цепи.
Вспоминали по утрам
Степи.
За решеткой в голубом
Быстро ласточки скользили.
. . . . . .
Приносил нам сторож водки.
Тихий вечер золотил
Окон ржавые решетки.

Эти отверженные способны к нежным и теплым чувствам. Трогательна песня плотника, который видит «в окне, из-за банок, взгляд подружки», «поступившей в услужение к прачке». Вот закипающая негою и зноем сцена свидания «под плетнем — навесцем малым»...

Тает трепет слов медовых
В трепетных устах —
В бледнорозовых, в вишневых
В сладких лепестках.

Вот злые песни ревности и мести. И наконец, «Виселица», быть может, самое сильное стихотворение книги, где звучат ноты некрасовского «Огородника» [3].

Не менее удачно изображен и «бред капиталистической культуры» в стихах «Маскарад», «Праздник» и др. Ядом разлагающегося быта пропитаны все стихи в отделе «Паутина». Воздух дворянских парков, домов с мраморными колоннами, со «старушкой, разрезающей торт», и лакеем Акакием, «боящимся ночных громил», — все это отравлено как бы дыханием незримого вампира, который иногда показывается то в виде паука, высасывающего

муху, то в виде горбуна «с угарным запахом папирос», «с восковым лбом» и в «ярко-огневом галстухе».

Так противопоставлены в сознании поэта эти два мира: мир городского пролетариата и крестьянства, где среди бесконечного страдания вспыхивает пламя действительной жизни со страстями и радостями, и мир аристократии и капитализма, где жизнь давно уже умерла и на месте великолепного маркиза тащится урод-вампир с «угарной папиросой». Но и тут нет-нет да и запоет элегическая красота прошлого, и мы различим пушкинскую метрику:

Там в бирюзовую эмаль
Над старой озлащенной башней
Касатка малая взлетит —
И заюлит, и завизжит,
Не помня о грозе вчерашней;
За ней другая — и смотри:
За ней, повизгивая окол,
В лучах пурпуровой зари
Над глянцем колокольных стекол —
Вся черная ее семья...

Россия с ее разложившимся прошлым и нерожденным будущим, Россия, какой она стала после Японской войны и подавленной революции, — вот широкая тема трепещущей современностью книги Андрея Белого.

Недостатков в книге Андрея Белого много. Он неумеренно пользуется слишком звонкими рифмами, аллитерациями. Слишком часто встречаются: лапоть — окопать, росах — посох, утонешь — Воронеж, сырости — вырасти, Киев — змиев, бродили — лилий, окол — стекол, лисий — выси, мифом — лифом (!?!), погибли — библий и т. д. Бесплодно хочет стать рифмой созвучие: столицу — виселицу (64). И можно ли, не подавившись, прочитать стих:

Вниз из изб идут?

К оригинальным недостаткам Андрея Белого относится злоупотребление будущим многократным, например:

Злое поле жутким лаем
*Всхлипнет* за селом.

Надо бы: всхлипывает. При будущем получается ненужный оттенок многократности: нет-нет да и всхлипнет. Примеров такого будущего много: просверкает, тукнет, взмоется, прокружится, исчертит, взвеет и т. д.

Андрей Белый идет за Некрасовым в изображении скорби народной. В безотрадных красках является ему Россия.

5 Зак. 3458

И кабак, и погост, и ребенок,
Засыпающий там у грудей: —
Там — убогие стаи избенок,
Там — убогие стаи людей.

Характерно, что поэт видит в России все, что видел Некрасов, все, кроме *храма*, о камни которого бился головой поэт народного горя. «Скудного алтаря», «дяди Власа», «апостола Павла с мечом» нет в книге Андрея Белого. Правда, есть дьякон, но:

Гомилетика, каноника —
Раздувай-дува-дувай, моя гармоника!

Это — озлобленный Некрасов «Последних песен»[4] и «Кому на Руси жить хорошо».

Книга Андрея Белого называется «Пепел». Пепел чего? Прежних субъективных переживаний поэта или объективной действительности, — пепел России? И того и другого. И если суждено поэту, подобно Фениксу, восстать из пепла для новых песен жизни и утверждения, то будущая его книга может быть только о «Боге угнетенных, Боге скорбящих, Боге поколений, предстоящих пред этим скудным алтарем»[5]. Без этого Бога и Россия, и народность, и наша личность могут быть только горстью «пепла».

## Сергей ГОРОДЕЦКИЙ

# Идолотворчество

### 1

Есть рисунок. Нагая, строгая и прекрасная женщина бережно подставляет сомкнутые ладони под полную, сверкающую струю животворящей влаги. Ее источает из раскрытых уст огромная таинственная голова с огнем *бытия* в снисходящих глазах. Внизу закинутая голова человека, жаждущего принять воспаленными, иссохшими устами живую влагу. Женщина сейчас наклонится благостно и утолит жажду.

Художник чужд современных теорий, не читает в книгах и не слушает литературных споров, но интуитивное его перо как нельзя лучше выразило суть *реалистического символизма*.

Параллельно возникает другой образ. Та же таинственная голова, но с закрытыми глазами и устами. Сухой, нервный человек с мужским упорством строит что-то из блестящих льдинок. Внизу никнет жаждущий в последнем томлении.

Таким рисуется *идеалистический символизм*.

Это разделение и эти термины являются одной из самых тонких крепких, верных руководящих нитей в путанице современных эстетических воззрений, наивной или злостной, от нерадения или от усердия, от тупости или умничанья, но царящей повсеместно. Автор их, обнародовавший свое ценное исследование в прошлом году устно (в Москве и Петербурге) и печатно (Золотое руно. 1908. № 3—5)[1], благодаря свойственной ему всеобъемлющей широте и умению охватывать самые дальние исторические перспективы, хочет оставаться на точке зрения, строго объективной к обоим явлениям. Он, без сомнения, нашел бы более мягкие и снисходительные образы для своих резких и определенных по самой природе мыслей. Но мы дерзаем со всей искренностью и до конца продолжить его выводы и произвести некоторые наблюдения и анализы текущих литературных фактов, самым внимательным ухом вслушиваясь в то, что говорит нам правда переживаемого сейчас момента, что она диктует и чего требует.

Но возобновим сначала в памяти главные положения, полагаемые в основу настоящей статьи, и некоторые любопытные перипетии, сопутствовавшие их обнародованию.

Раскрывая два начала в творчестве, *ознаменовательное* и *преобразовательное*, женское и мужское, первое рецептивное, т. е. непосредственно воспринимающее res realissima (ens realissimum, сущее), и второе инициативное, т. е. пытающееся создать что-то свое независимо от сущего, Вячеслав Иванов видит в искусстве всех времен две традиции — реалистическую и идеалистическую, и ближайшим образом, что особенно нас интересует, анализирует природу той и другой в современном символизме.

Критерии различения их устанавливаются по следующим четырем последовательным признакам:

| | **Реалистический символизм** | **Идеалистический символизм** |
|---|---|---|
| 1) Философские предпосылки | Есть сущее, ens realissimum | Сущность существующего есть несуществующее («le grand Néant») |
| 2) Отношение к символу | Символ есть цель художественного раскрытия | Символ есть средство художественной выразительности |
| 3) Принципы творчества | Объективный и мистический | Субъективный и психологический |
| 4) Метод творчества | Чистая символика | Импрессионизм |

Эта простая, строго проверенная и точно определенная схема вызвала нервную статью Андрея Белого в «Весах», где, по обыкновению этого журнала, не было возражения по существу, и центр спора перенесен был на второстепенный вопрос, кто первый сказал «э!». Но чувствовалось в тоне статьи, что положения В. Иванова ранили метко и что оппонент в западне (от этого статья полна была язвительных уколов и партийных стрел). Ответ последовал через номер в тех же «Весах», проникнутый олимпийским спокойствием[2]. Но в нем была сказана последняя убийственная для противника фраза, делающая самый ценный вывод из всего построения: *истинный символизм есть именно реализм.*

Остановимся пока на этом и постараемся более подробно назвать признаки идеалистического символизма, подвести теорию к практике, отвлеченное к конкретному.

Какие последствия вытекают, во-первых, из основной его философской предпосылки и какие черты миросозерцания можно установить как характерные?

Какова, во-вторых, природа символа, употребленного не как цель, а как средство для идеалистических построений, и есть ли он уже, строго говоря, в этом случае символ?

К какой области поэзии и к каким темам предрасполагает субъективный и психологический принцип и все ли виды поэзии возможны тут, а если не все, то какие невозможны — в-третьих.

Как ближе определяется сущность импрессионизма и какие приемы ему свойственны — в-четвертых.

Из основной предпосылки прежде всего вытекает полное торжество иллюзионизма, все только видимость, жизнь — кинематограф. Отсюда в отношении к процессам жизни и смерти — крайний цинизм. Пол воспринимается в аспекте разврата. Явления роста и развития, цветы и дети не вызывают ничего кроме желания прекратить их. Творческий акт сводится к увеличению мира видимостей новыми видимостями. Эстетическое чувство высшее удовлетворение находит в игре цветных стекляшек калейдоскопа. История является в образе арлекинады, время кажется стариком, бессмысленно низвергающим годы в стремнины, пространство — холодной черной бездной. Пафосом жизни становится отчаяние.

Природа символа при употреблении его как средства искажается. «Подобно солнечному лучу, символ прорезает *все* планы бытия и *все* сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение» [3]. И как путь солнечного луча, прям и бесконечен путь символа «a realibus ad realiora» [4]. Но подчиненный целям созидания видимостей и художественного воздействия, символ становится конечным, его путь прерывается в самом начале по жестокой воле художника и преграждается непроходимо для полетевшего было сознания. Собственно, это уже не символ больше, а только образ, содержанию которого поставлен близкий предел.

Область поэзии, в которую замыкает субъективный и психологический принцип, ограничивается крайней лирикой. Именно он приводит к неправым ухищрениям узаконить в поэзии чисто музыкальные приемы и достигнуть впечатления одними звуковыми операциями. Именно он совершенно преграждает доступ в область эпоса и ограничивает эпический элемент в идеалистическом символизме оторванными извещениями о каких-то оторванных событиях. Именно он приводит к созданию утонченнейших произведений не то поэзии, не то еще чего: — магии? фокусничества? — понятных часто одному только автору, так затормозивших литературное развитие в наши и ближайшие перед нами дни и соблазнивших столько малых сих на шарлатанство.

Метод импрессионизма есть метод мгновенного воздействия большого количества разнородных представлений, подбираемых и сменяемых так, чтобы дать воспринимающему «аккорд чувствова-

ний», подобный пережитому художником. Ошеломить и подчинить воспринимающего суммарным впечатлением, довести выразительность до максимального напряжения — вот цель его. Быстрая смена образов и ритмов, подчеркивание нужных частностей на слабом фоне целого, отсутствие логики в последовательности событий, подчиненной только настроению, — вот средства его в поэзии.

Таковы признаки идеалистического символизма, по которым, собственно, уже вполне возможно трактовать его как явление, мертвое для современности, с центром в прошлом, а не в будущем. Но особенно дает право на такую трактовку тот признак, который подчеркивается наименованием, употребленным в статье В. Иванова, отвечающей А. Белому: *идеалистическое идолотворчество.*

## 2

Ἰδέα (ens realissimum) или εἴδωλον? * Для многих поэтов вопрос этот является роковым. Куда направить творческую энергию: к ознаменованию ли сущего или к преобразованию видимостей, к созданию хрупких образов, не имеющих за собой бытия, а только распространяющих бывание? Как предпочесть женскую, молчаливую восприимчивость блестящему по внешности, самостоятельному творчеству? Не лучше ли, чем петь с чужого, хотя бы и божественного голоса, спеть свою какую ни есть песенку? Многие соблазняются второй долей. Иные, внимая голосу эпохи, всеми силами устремляются к первой. Чистые типы редки наперечет. Особенно интересны те случаи, где обе стихии находятся в энергичной борьбе, не существуют, а ратоборствуют. Такие случаи мы имеем в настоящее время в Андрее Белом ** и Александре Блоке. Оба эти поэта приближаются к расцвету своих действительностей и спешат сложить последние камни своих миросозерцаний. Их творчество полно еще энергии. Избираемые ими формы ему мягки, как только что отлитые колокола. Что у старших их современников, поэтов более установившихся, лежит спокойно рядом, то у них еще бунтует.

Двумя меткими и короткими фразами Вячеслав Иванов определяет их положение:

«Андрей Белый, как поэт, хочет реализма и не может преодолеть идеализм».

---

* призрак, тень (*др.-греч.*).

** Говоря о «Пепле» Андрея Белого только с определенной точки зрения, мы не ставим себе целью дать здесь полную характеристику этой выдающейся книги и особенно главного и самого ценного ее отдела «Россия».

«Блок, напротив, отвращается от реализма»[5].

В предисловии к «Пеплу» А. Белый пишет курсивом: «художник всегда символист; символ всегда реален». По-видимому, он исповедует здесь реалистический символизм. Но или потому, что предисловие написано много позже самой книги, или потому, что одно — исповедывать, а другое — исполнять свою проповедь, только теория далеко расходится с практикой, и над всей книгой веет мертвящее дыхание идеалистического символизма*.

Иллюзионизм торжествует. Жизнь проносится длинной и жуткой вереницей маскарадов, арлекинад, где среди капуцинов в капюшонах, стройных чертей, бэби, турок и разных домино пролетает милая гостья — смерть («Маскарад»). Что такое смерть?

— Что такое? То и это:
Носом — в лужу, пяткой — в твердь...

(*«Веселье на Руси»*)

Или вот еще что:

Плыву мимо толп,
Мимо дворни
Лицом —
В телеграфный столб,
В холод горний.

(*«Вынос»*)

А когда умрешь, что с тобой?

А со мной — никого,
Ничего.

(*«Отпевание»*)

А жизнь что ж такое?

Жили были я да он.
Тили-тили-тили-дон!

(*«Хулиганская песенка»*)

На мотив чижика.
Любовь? —

Мы пойдем с тобою в баню
Малость поиграть.

(*«В городке»*)

---

* Несколько расходящийся взгляд Вяч. Иванова на книгу А. Белого «Пепел» намечен в его статье, помещенной в этом же нумере. — *Прим. ред.*[6]

Такова действительность, суматоха явлений, пляска бываний, за которыми не стоит никакого бытия. И, наглядевшись вдоволь, поэт начинает, напрягая человеческое свое разумение, строительство своих самостоятельных миров, упиваясь хрупкой красотой стекляшек, камешков и погремушек, как ушедший в игру ребенок:

Эфир в эфир —
Эфирная дорога.
И, вот —
Зари порфирная стезя
Сечет
Сафир сафирного
Чертога.

(*«Пустыня»*)

Вот та скудная собственная песенка, которая идеалистическому символисту дороже восприятия сущего; эфир, эфир, эфир, сафир, сафир, — вот чем заменяется сущее! Вот истинное идолотворчество.

Когда же сквозь все стеклянные сооружения, в полете осеннего ветра, в шелесте желтых трав и поздних белых цветиков, в странных, вольных и смелых размахах упругого стебля блеснет сущее — слабое, привыкшее только к человеческому, сердце идеалистического символиста не выносит:

Тише...
Довольно:
Цветики
Поздние, бледные, белые,
Цветики,
Тише...

Я плачу! мне больно.

(*«На вольном просторе»*)

Этот искренний крик искупает многое. Это первая рана в глухое сердце.

Итак, уже по первому признаку очевидно, что «Пепел» — произведение идеалистического символизма. Не менее удовлетворяет эта книга и второму, третьему и четвертому признакам. Остановимся хоть бегло на них. Достаточно перечислить символы небольшого (28 коротеньких строк) стихотворения «Прохождение», чтоб увидеть и то, как они лишаются самостоятельного значения, и то, как царит здесь импрессионизм. Вот что проделывает действующее лицо этого стихотворения: 1) отдает свой фонарь брату, 2) улыбается «в заказ», 3) собирает мяту, 4) вечеряет с бедняком; затем с ним происходит следующее: 5) на него обнажают мечи, 6) терзают его, 7) идут за ним, 8) требуют исцеления от него; после этого описывается пейзаж места действия: 9) ветер взвевает

листья, 10) кругом немая пустыня, 11) над ней «нерасцветная твердь»; после пейзажа изображается отчаянье действующего лица: 12) «О, зачем не берет меня смерть».

Такое нагромождение символов, сплетение их с необъяснимыми событиями, ошеломляя воспринимающего, не дает, конечно, ни одному символу развиться в его сознании хоть до некоторой степени, ни одному событию стать на свое место и получить логическое оправдание. Ошеломленный и порабощенный, он испытывает «аккорд чувствований», до известной степени созвучный с тем, который был в душе поэта.

Принцип субъективный и психологический чрезвычайно ярки в «Пепле». Все события», весь пейзаж, все люди, все маски воспринимаются крайне субъективно. Характерными чертами для субъекта является некоторое юродство духа, какая-то глубокая гордость искалеченной души, добровольное уничижение, с одной стороны; с другой — болезненная утонченность органов зрения и слуха; с третьей — слабость пола, пережитки детства, изощренная наивность и искусная примитивность мироотношения. Значительная часть стихотворений представляет собою крайне любопытные психологические, а часто психопатологические документы. Несравненным, классическим примером, который будет включен в учебники, останется стихотворение «Утро». Любовь к последнему обнажению своих переживаний, рассматриванию их и любованию ими часто воскрешает мучительные традиции Достоевского.

Невольно подвергаешь сомнению первую половину утверждения Вяч. Иванова: «Андрей Белый хочет реализма». В правильности второй половины, что он еще «не может преодолеть идеализм», вряд ли остается сомневаться. Но, повторяем, возникает сомнение и в первой половине: подлинно ли он «хочет реализма»? Уж слишком безнадежными оказываются данные анализа.

## 3

«Блок, напротив, отвращается от реализма» *.

Постепенно затемняется мистический его облик, светивший со страниц «Стихов о Прекрасной Даме». Женственная природа этой книги обаятельна надолго. Восприимчивая душа отрока, зажигающего свечи у алтаря, берегущего «огонь кадильный» и с умилительной скромностью верующего, поистине была причастна тай-

* Соглашаясь с оценкой отдельных периодов творчества А. Блока в сфере чисто эстетической, редакция расходится с автором статьи в общем прогнозе, высказываемом им относительно пути развития — поэзии Блока. — *Прим. ред.*

не. «Ens realissimum» было для нее живой, несомненной, явной в цветах и звуках реальностью. Ознаменовать ее — вот что было подвигом робкого, ослепленного тайновидением отрока.

Об этом ясно говорят такие признания:

Все лучи моей свободы
Заалели *там*.
*Здесь* снега и непогоды
Окружили храм.

Все виденья так мгновенны,
Буду ль верить им?
Но Владычицей Вселенной,
Красотой неизреченной
Я, случайный, бедный, тленный,
Может быть, любим[7].

Подвиг ознаменования начал свершаться в символе Прекрасной Дамы. История литературы установит происхождение этого символа и его развитие в поэзии Блока. (Отчасти это уже сделано.) Для нас же сейчас важна излишняя определенность его, подозрительная быстрота нахождения формы ознаменования и односторонность этой формы. Как-то слишком просто обошелся поэт с порученными ему тайнами. Слишком скоро поэтому он должен будет назвать их «глухими», а явление ему Сущего в облике Вечной Женственности низвести к простому обладанию сердцем какой-то женщины. («Глухие тайны мне поручены, мне чье-то сердце вручено» — «Незнакомка»[8].) И таким образом поэтическое развитие Блока пойдет дорогой «отращения» от реализма. «Мгновенные видения», которым он вначале не хочет верить, овладевают им слишком скоро. «Не миновать нам двойственной сей грани» — ставит он слова Владимира Соловьева над отделом «Перекрестки» первой же своей книги[9] и с головой окунается в мир видимостей. «Мне страшно с Тобою встречаться»[10] — говорит он бытию и утопает в бываниях. И сейчас же вокруг него заплетается хоровод арлекинов, масок, людей на улице, людей в комнатах. Он становится близок Андрею Белому, *внутренне* близок, благостью падения, отчаянья. В лучшие миги, когда дали окрыляются надеждой, утешает себя и его.

Из огня душа твоя скована
И вселенской мечте предана.
Непомерной мечтою взволнована —
Угадать Ее *Имена*[11].

Только *Имена*! Это ли не отказ от ознаменования!

Драматизм «Стихов о Прекрасной Даме» и динамика их заключается именно в борьбе реализма с идеализмом. Еще все лучшее (объективно-эстетически лучшее) принадлежит первому. Еще

совсем не удаются попытки импрессионистического изображения, что возможно только при торжестве иллюзионизма. Взять хотя бы такое стихотворение, как «Обман». Но процесс «отвращения» идет настолько быстро, что скоро появляется необходимость в новой форме! Так является роковой «Балаганчик» [12]. Это произведение понятно только с нашей точки зрения. Лирика его — скорбь души, отвратившейся от реализма. Драматизм его — последняя борьба угасающего реализма с победительным идеализмом. Образы его — искалеченные символы, с цинизмом и бахвальством неофита взятые из мира видимостей. Вот где объяснение «клюквенных соков» и «картонных невест», так смутивших публику и критику.

После первого, ужасного падения наступает эпоха сравнительного равновесия. Характерными для нее являются такие стихи, как «Незнакомка». Самое заглавие второго сборника «Нечаянная Радость» указывает на некоторое возвращение к реализму. Хаотический мир видимостей снова подчиняется поэту. Ценою *видимой* покорности ему поэта, который тайком, часто не веря себе («Иль это только снится мне?») [13], на краткие миги опять делается причастным тайне.

Второе горшее падение связано с циклом «Снежная Маска». Здесь явное идолотворчество. Здесь прямо говорится об огнях и мгле «моего снежного города» [14]. На несчастье поэта вызванная им стихия снегов и метелей вырывается из его неопытных рук, овладевает им и уносит куда-то. Он ощущает это как смерть. Глубокий, бесконечный снег засыпает землю. Зима. Пускай. Так лучше. Мы верим в грядущую весну, тем более что в «Стихах о Прекрасной Даме» есть верное пророчество:

Будут весны в вечной смене
И падений гнет [15].

Последний только что перенесен. Значит, ждать весны.

## 4

Так ратоборствуют два начала в современном символизме. С судьбой поэзии А. Белого и особенно А. Блока в немалой степени связана вообще судьба русской поэзии. Было б немного страшно за нее сторонникам реалистического символизма, если б она находилась в руках только этих двух неустановившихся еще в самом основном поэтов.

Но защищаемая традиция имеет, к счастью, твердых вожаков как на высотах настоящего, так и у порогов будущего.

Против *идоло*творчества крепко стоит *миф*отворчество.

## Вячеслав ИВАНОВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый.* Пепел

Изд. «Шиповник». СПб. 1909. 244 стр. Ц. 2 р.

В изящной словесности последнего времени наблюдается знаменательное передвижение. Писатели, вышедшие из реалистической школы, как Л. Андреев, усвоивая приемы символистов, все чаще удаляются от живой реальности, как объекта художественных проникновений, в мир субъективных представлений и оценок и все безнадежнее утрачивают внутреннюю связь с нею, подобно герою «Черных масок»[1]. Эмпирическая действительность, изначала воспринятая безрелигиозно, под реактивом символического метода естественно превращается в мрачный кошмар: ибо если для символиста «все преходящее есть только подобие»[2], а для атеиста — «непреходящего» вовсе нет, то соединение символизма с атеизмом обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно зияющих вокруг нее провалов в ужас небытия. Исконные же представители символизма, напротив, пытаются сочетать его как с реалистическою манерой изображения, так и с реалистическою концепцией символа. Под этою последней мы разумеем такое отношение к символу, в силу которого он признается ценным постольку, поскольку служит соответственным ознаменованием объективной реальности и способствует раскрытию ее истинной природы.

Прежде было не так: школа символистов, провозгласив неограниченные права своеначальной и самодовлеющей личности и этим изъятием ее из сферы действия общих норм замкнув и уединив ее, использовала символ как метод условной объективации чисто субъективного содержания. Чтобы выйти из этого волшебного круга вольно зачуравшейся от мира личности, символистам нужно было преодолеть индивидуализм, обострив его до сверх-индивидуализма, т. е. до раскрытия в личности сверхличного содержания, ее внутреннего *я*, вселенского по существу; им нужно было развить из символа изначала присущую ему религиозную идею. — Одним из показателей этой эволюции в символизме является новая книга стихов Андрея Белого «Пепел» — творение, далеко вы-

ходящее по замыслу за пределы интимного искусства поэтической секты, посвященное преимущественно проблемам нашей общественности и обращенное к обществу.

Кажется, что книга эта — самое зрелое создание поэта, яркий талант и изумительная оригинальность которого давно признаны в той же мере, в какой его своенравные особенности и странные аномалии делают спорными и сомнительными, в глазах большинства, его поэтические завоевания. Но «Пепел» знаменует какой-то поворот в творчестве А. Белого, образует в развитии его какую-то эпоху, — потому что свидетельствует о коренной перемене, происходящей в художнике, о начавшемся перемещении центра его художнического сознания от полюса идеализма к полюсу реализма.

Андрей Белый, поскольку он сказался в своей прежней лирике и своих повестях, — рапсодиях по эпическому, «симфониях» по музыкальному их содержанию, — где поэт подчинил фразу законам музыкально-тематического развития, лейтмотива, циклической повторности и сплошной симметрической периодизации, — прежний А. Белый являл в своем искусстве ряд характерных черт, которые, помимо воли и сознания поэта, сближали его, начинающего и еще столь беспомощного и опрометчивого новатора, по духу и приемам творчества — с Гоголем. Эта родственная связь чувствовалась в лирической волне чисто-музыкального подъема, которая ритмически несла ослепительную красочность быстро сменяющихся и как бы лишенных подлинной живой существенности образов жизни, переходящей в фантасмагорию, и фантазии, причудливо сочетавшей заоблачное с тривиальным; в яркой и дерзкой выразительности своеобразно неправильного, подчиненного внутренним музыкальным импульсам, крылатого и некрепкого языка; в юморе, как неизбежной, интегральной части поэтического одушевления и восторга, и в особенностях этого юмора — в быстроте его неожиданной живописи, в его фантастических преувеличениях, в тайном ужасе его сквозящих пустотою масок, в его лиризме, номинализме и химеричности. Подобно Гоголю, Белый был болен прирожденным идеалистическим «неприятием мира», — не тем, которое возникает из роста самоутверждающегося высшего сознания в личности, — но тем, что́ коренится в природной дисгармонии душевного состава и болезненно проявляется в безумном дерзновении и внезапной угнетенности духа, в обостренности наблюдательных способностей, пробужденных ужасом, и слепоте на плотскую сущность раскрашенных личин жизни, на человеческую правду лиц, представляющихся только личинами — «мертвыми душами».

Глубокая и также прирожденная религиозность делала А. Белого все же реалистом; но единственная реальность в творении, ему ощутимая, была супра-реальность непосредственного мистического знания — Душа Мира, в ее глубочайшем и сокровенном лике

Матери-Девы. Матери-жены, многогрудой Кибелы[3], родительницы и кормилицы сущего, он как бы не видел, и не было общего кровеобращения живых энергий между поэтом и Землей. Тайне пола он хотел бы сказать живое *да*, но бездна между отвлеченно-одухотворившейся личностью и темной утробой Матери была столь непереходима, что это *да* в искажении и корчах кончалось криком отчаянного проклятия, который слышится в последней, недавней «симфонии» («Кубок метелей»). Между личностью, белым Персеем, и ждущей освобождения Андромедой, невыявленной супрареальностью химерического мира, не было реальностей промежуточных: недостижимая заря закатов манила напрасным призывом; жизнь земли «распылялась» и «завивалась» в демонические вихри; самозваный искупитель, возмнивший себя сыном Девы, с бескровно-бледным лицом безумца, ударял себя в грудь стеблями сорванных маков. Люди казались только «узлами сил», большею частью вражеских, химерами-предтечами Дракона, выступающими из хаоса гиероглифами апокалиптической тайнописи: в них не было крови, они были только личинами. Их нельзя было любить, — как и Гоголь не мог любить своих героев.

Что-то счастливо изменилось в душе поэта, благодатно открылось ей; что-то простил он темной Матери, первой, ближайшей реальности, и узнал в человеке живое «*ты*». Как Гоголь помог развитию художника, так Некрасов разбудил в Белом человека-брата; и новая книга его уже плоть от плоти и кость от кости истинной «народнической» поэзии. Но не над горем голодного народа только хотел бы он «прорыдать» в родимые пустые раздолья: во всем ужасе представляет он душевное тело народа и его злой недуг, отчаянье и оторопь горбатых полей, растрепанных, придавленных деревень, сухоруких кустов и безумных желтоглазых кабаков. Внутреннее освобождение поэта совершилось чрез его перевоплощение во внеличную действительность, чрез сораспятие с ней, чрез нисхождение к этой ближайшей, непосредственно данной реальности, а не восхождение до высшей и отдаленнейшей. Поэт, чаявший белой соборности в свете и святой славе, право начал с приобщения к соборности, погребенной в черные, косные глыбы. Стих его возмужал и окреп; и хотя много еще остается и прежней искусственности, и неточности в форме, и прежней химеричности в замысле, — мы тем не менее обогатились книгой, которая в своеобразных лирических и импрессионистических стихотворениях-рассказах, в этом исполненном последнего уныния и отзвуков многоустой хулы, но все же тайно оживленном верою в наш народ и его Бога «De profundis clamavi»[4], — мрачною тенью отразила многоликую, недугующую, как роженица, мучимая родами, долготерпеливую — и уже нетерпеливую, — современную Россию.

## Анатолий БУРНАКИН

### Трагические антитезы

<фрагмент>

Я ведь тоже народ... Ты народ, да не тот.

*Алексей Толстой*[1]

Ad absurdum! * — Родиться декадентом и умирать чем-то вроде народника. Но такова смехотворная судьба большинства русских символистов, подобная неожиданность сейчас на каждом шагу, народничество решительно входит в моду и вот-вот будет считаться непременною принадлежностью высокого литературного тона.

И все-таки — ad absurdum! Лететь за «пределы предельного», «к безднам светлой безбрежности», «в мир чудесный, к неизвестной красоте»[2], и долететь до беспредметного славянофильства; быть «облеченным в солнце», и презреть солнечные одеяния и перетряхивать теперь мифологическую ветошь, торговать теперь архивною пылью (Бальмонт).

Или — ходить всегда, задравши голову вверх, и вдруг лобызать землю, причитать, голосить и кукситься о людском горе, о родине; г. Андрей Белый тот самый, который, кажется, и родился на небеси, вдруг разлюбил свою настоящую родину и обнимает теперь... всю Россию; ему уж нет дела, что

Там солнце, блещущий фазан,
Слетит, пурпурный хвост развеяв,
Взлетит воздушный караван
Златоголовых облак-змеев[3], —

он теперь тренькает на балалайке, он воспевает «селедку с луком» (буквально!), «баню» и «казанское мыло» и даже печалится о «голодающем бедном народе».

Поэту Невского проспекта г. Александру Блоку опостылела символическая арлекинада и ему уже давно хочется

---

* До абсурда! (*лат.*).

...слушать голос Руси пьяной,
Ночевать под крышей кабака[4],

а гг. Сергей Городецкий и Алексей Ремизов уж совсем монополизировали народность; г. С. Городецкий с развязностью мастерового «воскрешает» славянские мифы и тоном славянского жреца говорит о прачках и казенке; а г. А. Ремизов стилем Пшибышевского излагает апокрифы[5].

Одно время даже смутился великий версификатор г. Валерий Брюсов и решил, что «Бога жажды и мечты» можно «прославить» простой имитацией; аналитичный, абстрактный, риторичный г. В. Брюсов смастерил серию «частушек», серию нескладных интеллигентских подделок![6]

От «новаторов» не отстают и «эпигоны», — г. А. Рославлев популяризирует блаженной памяти Ершова, монотонно версифицирует народные сказки[7]; г. С. Соловьев имитирует Кольцова[8]; и еще многие, имена же их ты, Господи, веси, — все они народники, все они достойные представители «русской» литературы, все они подружились со словарем Даля и перелистывают этнографические известия.

Но присмотритесь к новому махровому цветку, прислушайтесь к высокому тону, — какая бледная немочь, какое жалкое косноязычие.

Дебютанты плуга! — Потешная рота! Вприпрыжку, скокомбоком, охаживают они свои плужки и чувствуют себя заправдашными хлеборобами. Ерзаются, тренькают плужки, еле царапают землю, — а на ликах пахарей — умильная мина выполненного долга — долга перед согражданами и отечеством.

Чтоб уяснить эти «заслуги» да, заодно, и покончить с ними, обратимся к тому, кто народничает громче и старательнее всех.

А. Белый написал книгу стихов «Пепел», в которой дал немало образчиков, как надо символически причитать о народном горе и о судьбах России.

Книга посвящена памяти Некрасова; эпиграф из него же, известное «Что ни год, уменьшаются силы»; есть еще «предисловие», в некотором роде поэтический «манифест», в котором г. Андрей Белый приобщает себя к «деятелям жизни», к «служителям вечных ценностей».

Пропуская те циклы, в которых новый «деятель жизни» остается верен прежнему самому себе, в которых он — все тот же электро-хулиган русского стиха, в которых знакомый облик автора «Золота в лазури» и «Симфоний», останавливаюсь на циклах — «Россия», «Деревня», «Горемыки», «Просветы», характеризирующих автора как «народника».

Андрей Белый, извольте видеть, пессимист; горько-прегорько крушится он об отечестве и поминутно, гласом велиим, взывает

то к «голодающему бедному народу», то к «роковой, ледяной стране», к «матери — России» и предлагает ей для прочтения свои «песни»:

Мать — Россия! Тебе мои песни, —
О, немая суровая мать

и в трагикомическом пафосе кричит:

Россия, куда мне бежать
От голода, мора и пьянства?

И еще много таких общих мест на ту же тему предлагает России новоявленный Некрасов.

Бедная Россия! Его пугают

Жестокие желтые очи
Безумных твоих кабаков

и он в ужасе и в экспрессе пролетает по твоим пространствам, ничего не видя, не различая.

«Века нищеты и безволья» — да ведь это рубленая проза, ведь это публицистика «газеты-копейки»[9], — тем не менее г. Андрей Белый впадает в кураж и обращается к России со следующей фигурой:

Позволь же, о, родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Такова общая гражданская муза, а вот и ее конкретизация:

Детишки бьются в школе
Без книжек (где их взять?)
С семьей прожить легко ли
Рублей на двадцать пять.

Но еще занимательнее следующее за сим пояснительное четверостишие:

На двадцать пять целковых
Одежда, стол, жилье... и т. д.

Или вот еще:

Жена болеет боком,
А тут не спишь, не ешь,

причем сообщается, что эта самая несчастная жена

В который раз, в который
С надутым животом.

Таковы лирические излияния телеграфиста, а вот деревенский купец:

Коли нонче за целковый
Груди заголишь... и т. д.,

вот простецкий кутеж:

Где-то там *рыдает звуком*,
Где-то там *орган*.
Подавай селедку *с луком*,
*Расшнуруй* свой *стан* —

а вот еще «простая» любовь:

Мы пойдем с тобою в баню
Малость поиграть.
. . . . . .
Ты, чтоб не было обману,
Оголись, дружок.
. . . . . .
Начисто скреби
Спину, грудь казанским мылом —
Полюби — люби.

Но, право, я не знаю, цитировать ли дальше эти не в меру уж примитивные изъяснения, — ведь «безумная смелость» г. А. Белого доходит до того, что он признается:

Скольким-скольким молодицам
Вскидывал подол,

а в стихотворении «Поповна» живописует половой акт.

Это уж более, чем народная, это прямо казарменная поэзия. И, при этом, подумайте: кто певец: бывший небожитель, декадентствующий христосик, народный радетель, «Некрасов».

Но разве Некрасов, великий певец народный, был пошляком, сальником, солдафоном? — Вспомним его прекрасные, трогательные, благородные строфы:

Знает только ночь глубокая,
Как поладили они.
Распрямись ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани[10].

Но непрошеный преемник оголяет эту тайну со всем апломбом пьяного хулигана; и если хулиганство и есть народность, то, что ж, прошу извинения, г. А. Белый, вы — народник и вы вправе называть свои стихи «скромными и незатейливыми».

Глубокое возмущение, непоборимое отвращение возбуждает «Пепел». — Ложь, фальшь, цинизм — вот те «циклы», которые навертел этот развращенный циклист. — Общие места, ученическая конкретизация, фальшивая психология, низкие инстинкты, безграмотный и вульгарный язык.

Прибавьте к «Пеплу» еще «Русь» г. С. Городецкого[11] — безвкусные, искусственные скучные слезы, прогорклую воду, и вот вам новое народничество, вот «национальное творчество» и весьма скорбные выводы.

Соболезнование, не дальше общих мест, и весьма туманная риторика. Надоело одиночество, стали искать «мать родину», думали узреть Прекрасную Даму, но — увы и ах! — «Снежная Маска»! — Что под нею — не разглядеть отщепенцам, и впали они в мелодраматический транс и увидели они одну беспредметность, одни пространства и ничего более. Долг встал колом и тянет к матери, а ее-то и нет — разве не трагедия слепорожденных! Хотелось бы посантиментальничать, а приходится рыдать, т. е. делать то, что не умеешь, что даже воспрещено декадентским кораном, что давно испарилось из поэзии, ибо давно уже осуществляется французский завет: «pas de sanglots humains dans le chant des poétes» *.

Право же, гг. Андрею Белому, Сергею Городецкому, Александру Блоку и иже с ними следовало бы посоветовать: вместо того чтоб слушать «пьяную Русь» и ужасаться при виде «кабаков» — самим спуститься до пьяной Руси, до кабаков, так сказать, самим «запить», — быть может, тогда бы искренно зазвучали рыдания, и мать пожалела бы пьяненьких и открыла им свою душу, и не пришлось бы искать ее и бежать от нее.

А пока... пока и здесь, как и везде в современной литературе, нет конкретности, нет правды переживания, нет непосредственности чувства, — только беспредметность да отвлеченная и какая-то сомнительная созерцательность, да фальшь и комическое переодевание — маскарад-модерн, декадентская свистопляска.

Переряженные декаденты с первой же фразы обнаруживают свое салонное происхождение, свою растрепанную психологию. Ведь народность для этих господ не цель, а средство. Народный язык тут является новой, еще не использованной формой, новым средством выявления разложившихся интеллигентских душ. С народа сдирается его последняя рубаха — его нетронутый, цветистый язык, тот язык, о котором Лев Толстой говорит так: «Сильный, где нужно — нежный, трогательный, где нужно — строгий, серьезный, где нужно — страстный, где нужно — бойкий и живой язык народа»[12].

---

* «человеческих рыданий нет в песнях поэтов» (*фр.*).

И это прекрасное орудие теперь захватано бессильными, дрожащими декадентскими перьями; этот великий язык оказался средством для таких ничтожных целей.

Ведь ясно же, что это новое покаяние — новый блуд; и весьма смехотворный, вдобавок, — кающиеся декаденты ищут родину так, как ищут оброненный пятак. Ведь найти то, что они нашли, значит ничего не найти.

Они печалуются о меньшем брате, но, ей-Богу, это смешно и противно. Будто это печаль? — Это все то же печалование, старое-престарое интеллигентское сокрушение, отвлеченное словесное радение извечно оторванных созерцателей.

Их пугает неприглядная русская внешность, и они олицетворяют ее в неизбывный ужас; они за ужасной маской ничего не могут разглядеть и теряют богатую душу России; они не способны проникнуть в тайны, скрытые под тем, что формально возбуждает жалость; они не умеют найти в России то, что нашли в ней Гоголь, Островский, Лесков, Андрей Печерский, Достоевский, А. Толстой, Л. Толстой, распознавшие в груди Снежного Сфинкса: разудалую натуру, беспредельный размах, безудержное бескорыстие, ретивое сердце, страстотерпную душу.

И разве нужно искать Россию? — Стоит только любовно вглядеться в нее. Увидишь: не нужны ей благодетели и радетели, ни к чему ей твоя холодная жалость.

А если кто истосковался в разлуке, если ты хочешь успокоения — иди к ней, припади к земле, изливай у материнской груди свое горе, свою любовь. Плачь и пой и пей не о России, а с Россией, как добрый сын, — и найдешь отклик — умеет тужить голодная пьяная Русь, умеет жалеть и плакать в «безумных» кабаках, горючими слезами горят их «жестокие желтые очи».

Но, ради Бога, довольно песен *о* народе. Мы хотим, мы ждем песен *из* народа, задушевных русских песен. А новое народничество — это старое недоразумение, с которым пора уж навсегда покончить.

Вопрос об этом старом недоразумении впервые поставлен на настоящую почву г. Т. Ардовым. В своей книге «Отражения личности», в статье «Возвращение», он проникновенно говорит: «Народ перестает быть народом в кавычках», «перерастает выкроенные для него одежды схимные»; «образуется, в конце концов, новая интеллигенция, интеллигенция из народа, — уж эти-то, конечно, будут *понимать* народ, ибо кровь его течет в их жилах, и они живут с ним одной жизнью, одними идеалами». Усматривая наличность «органической внутренней интеграции», «нарождения *нации*», г. Т. Ардов обусловливает этот процесс «*проникновением элементов народности в сознание интеллигенции*». «Не кисло-сладкое утешительное народничество, всегда условное и барствен-

ное, несет с собою этот процесс, не нисхождение к народной вше», а «органическое восприятие народности, слияние с нею, погружение в эту “соборную личность”» [13].

Я же добавлю: нам нужны: непосредственная лирика простых душ, народная дума, народный эпос — в их дифференциации, в их современных вульгаризованных чертах. И не гг. декадентам браться за это дело. — Не по ногам лапти, господа. — Простой язык для простых дум и чувств. Мы не хотим «некрасовщины» (в худшем смысле), а тем более не желаем ряженых героев «Кубка метелей». Лучше уж одобрить «знаньевский» метод*, — даже уж лучше деловитая этнография, строго тенденциозный, «директивный» реализм — они хотя по-своему полезны, а ваш разнузданный символизм и доброго слова не стоит.

Мы — в предчувствии Кольцова, мы ждем прихода смерда на Парнас, мы хотим народного творчества, — ваше же «народничество» нам не ко двору.

Впрочем, потешайтесь. «Русь» безответна — все стерпит, можете причитать — она не умеет читать. А горбатого могила исправит.

---

* Ну, право же, у гг. Ивана Бунина («Астма»), А. Серафимовича («Пески»), Н. Олигера куда больше понимания народа и связи с ним [14].

## Сергей СОЛОВЬЕВ

### Новые сборники стихов

<Рец. на кн.: *Андрей Белый*. Урна. Стихотворения. М., «Гриф», 1909>

<...> Первую книгу своих стихов Андрей Белый назвал «Золото в лазури». Это сочетание слов впервые находим мы у Ломоносова:

Меж бисерными облаками
Сияют *злато и лазурь*[1].

И несомненно, с самого начала в поэзии Андрея Белого были черты сходства с Ломоносовым. У обоих поэтическое и естественнонаучное восприятие мира сливаются в нечто неразрывное. Сродство с Ломоносовым окончательно выяснилось в третьей книге стихов Андрея Белого «Урна», где к тому же естественнонаучному восприятию природы присоединяется стиль допушкинской поэзии, с его славянизмами, с его метрическими особенностями. Такие стихотворения, как «Ночь и утро», «Вечер», «Перед грозой» напоминают стихи Ломоносова о северном сиянии. И вся книга насыщена словами и образами допушкинской поэзии и лицейских стихов самого Пушкина, которые так резко отличаются от позднейшего Пушкина, Пушкина-байрониста и Пушкина — предшественника Тургенева и Фета. В «Урне» мы слышим то тяжелую торжественность державинской оды, то «свирели звук, унылый и простой», напр<имер>, в стихотворении «Ночь». Исчезла вся красочность «Золота в лазури», вся мистическая эротика «Кубка метелей». И вместо этого звучит грусть пушкинской элегии:

Какая тишина! Как просто все вокруг!
Какие скудные, безогненные зори!
Как всё, пройдешь и ты, мой друг, мой бедный друг.
К чему ж опять в душе кипит волнений море?

Иногда удается Андрею Белому быть по-пушкински простым, например:

Печален снеговой простор
И снеговой сосновый бор.
И каркающий в небе грач,
И крыши отсыревших дач,
И станционный огонек,
И плачущий вдали рожок...

или:

Бывало, церковь золотится
В окне над старою Москвой,
И первая в окне ложится,
Кружась над мерзлой мостовой,
Снежинок кружевная стая...
Уединенный кабинет,
И Гёте на стене портрет...
О, где ты, юность золотая?

В метрическом отношении «Урна» является ценным кладом. Андрей Белый открывает здесь новые возможности через замену ямба пиррихием в 2-й стопе. Правда, иногда он неумеренно пользуется этими заменами, лишая стих быстроты и легкости. Заменять ямб пиррихием во 2-й стопе в 3-х стихах подряд, причем в одном стихе и в 3-й стопе — пиррихий — есть уже злоупотребление, например:

Взорвите словеса святые,
Ты — утренняя красота,
Вы — горние краи златые?

Богата книга и аллитерациями, и намеренными повторениями одного и того же слова. И тем и другим поэт иногда злоупотребляет, например:

Душа: в душе — в душе весной весна,
Весной весна, — и чем весну измерю?

Отметим еще злоупотребление славянизмами (хлад, сребро, златой, медяный, некий, лобзай, червленый, отжени, емлют, древеса, словеса, обрящем, перловую, отторгни и т. д.), повторения излюбленных слов и представлений (ток, листвяный, замыл).

Занятен отдел «Философическая грусть», где разочарованный поэт предается занятиям неокантианской философией. Портит эти стихи некоторая двойственность и смешение стилей. Так, неокантианец любуется «наготой младых харит» [2]. Почему же неокантианец, тип начала XX века, выражается по-державински? «Младыми харитами» может любоваться вольтерьянец. Для эротики неокантианца надо найти другие, более подходящие к современности слова и образы. Впрочем, смешение стиля XVIII в. со

стилем начала XX-го есть общий многим недостаток. Не то же ли видим мы иногда у Сомова?

Поэзия «Пепла» производила впечатление болезни. Поэзия «Урны» производит впечатление смерти. Поэт говорит об этом в предисловии: «Мертвое “я” заключаю в “Урну”, и другое, живое “я” пробуждается во мне к истинному. Еще “Золото в лазури” далеко от меня... в будущем. Закатная лазурь запятнана прахом и дымом: и только ночная синева омывает росами прах... К утру, быть может, лазурь очистится...»

Мы ждем вместе с поэтом очищенной утренней лазури; мы ждем новой его книги, книги о воскресении и жизни. <...>

## Валерий БРЮСОВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Урна. Стихотворения

Книгоиздат. «Гриф». М., 1909 г. Ц. 1 р.

«Урна» — книга стихов чисто лирическая. Почти во всех стихотворениях, собранных в ней, автор говорит от первого лица, не объективируя своих переживаний, не прикрываясь никакой маской. Это — непосредственные признания поэта, его исповедь*.

В предисловии А. Белый сам выясняет то настроение, которым проникнута его новая книга. По его толкованию, он в своих юношеских созданиях «до срока» (т. е. не будучи к тому достойным образом подготовлен) попытался «постигнуть мир в золоте и лазури» и горько поплатился за свое дерзновение: он был духовно *испепелен* той страшной тайной, к которой осмелился приблизиться. «В "Урне", — пишет А. Белый, — я собираю свой собственный пепел. Мертвое *я* заключаю в Урну, и другое, живое *я* пробуждается во мне к истинному». Может быть, поэт в своем объяснении несколько идеализирует смысл пережитого им, но он прав в том, что стихи «Урны» — это пепел испепеленной чем-то страшным души. Поэзия «Урны» — поэзия гибели, последнего отчаяния, смерти. Лейтмотивы большинства стихотворений — «гробовая глубина и «безмерная немая грусть». Самое характерное восклицание книги — страстный призыв смерти:

Мне жить? Мне быть? Но быть — зачем?
Рази же, смерть!

Чтобы выразить эти мучительные переживания, чтобы рассказать нам трагедию своего «самосожжения», А. Белый должен был

---

* В этом отношении «Урна» резко отличается от другой книги А. Белого, «Пепел», вышедшей на несколько месяцев раньше, но обнимающей стихи того же периода (1906—1909 гг.). В «Пепле» собраны именно те стихотворения, в которых поэт объективирует свои чувства, ищет, для выражения своего *я*, приемов эпоса.

найти соответствующие ритмы и соответствующий стиль речи. Стихи «Урны» показывают, что А. Белый сознал эту задачу, потому что все они написаны в форме крайне характерной, резко отличающейся и от его юношеских стихотворений, и от стихотворений, соединенных в сборнике «Пепел». Правда, местами на стихах «Урны» чувствуется влияние Пушкина, Баратынского, Тютчева и других наших классиков, которых, по-видимому, последнее время изучал А. Белый, но это влияние, так сказать, растворено в самобытных приемах творчества. В «Урне» А. Белый выступает как новатор стиха и поэтического стиля и вводит в русскую поэзию метод письма, которым до него еще никто не пользовался. Стихи «Урны» гипнотизируют читателя, заставляют его, против воли, войти в настроение поэта. То впечатление, какое они производят, ближе напоминает впечатление от музыки, чем от поэтического произведения.

Анализируя этот стиль, мы находим, что он основан на трех особенностях: на отрывочности речи, на постоянных повторениях одних и тех же слов, и на широком употреблении ассонансов. Речь А. Белого состоит из очень коротких предложений, в два-три слова, среди которых зачастую нет сказуемого. Самые слова выбраны тоже небольшие, короткие, двусложные или даже односложные. Все это обращает речь как бы в ряд восклицаний:

С тобой Она. Она как тень,
Как тень твоя. Твоя, твоя...
Приди. Да, да! иду я в ночь...
Молчу: немой молчу. Немой стою...
Да, я склонюсь. Упьюсь тобой, одной
Тобой... Тогда... Да, знаю я...

В этой отрывочной речи постоянно, упорно повторяются одни и те же слова и выражения:

Засни, — Засни и ты! И ты!..
Но холод вешних — Струй,
Нездешних — Струй, —
Летейских струй,
Но холод струй...
Сухой, сухой, сухой мороз...
Но темный, темный, темный ток окрест...

Это повторение слов заменяется иногда соединением слов, сходных по значению (большею частью эпитетов):

...горишь
Ты жарким, ярким, дымным пылом...
...нежный, снежный, краткий,
Сквозной водоворот...

...провал пространств
Иных, пустых, ночных...

Или же соединением слов, сродных по корню, наприм<ер>, глаголов, различающихся лишь приставками:

Изгложет, гложет ствол тяжелый ветер...
Как взропщут, ропщут рощи...
Прогонит, гонит вновь...
Пролейся, лейся, дождь...

И этот отрывистый, составленный из повторений язык весь пронизан ассонансами, аллитерациями, внутренними рифмами, так что постоянно повторяются, возвращаются не только те же образы и слова, но и те же звуки:

Ни слова я... И снова я один...
Легла суровая, свинцовая — легла...
И тенью лижет ближе,
Потоком (током лет)...
Но мерно моет мрак...
В лазури, бури свист...
Сметает смехом смерть...

Не будем обвинять эту технику стиха в искусственности. Вряд ли возможно установить точно, где кончается *искусство* и начинается *искусственность*. Римские поэты сходными приемами умели достигать высшей изобразительности речи. Не будем упрекать А. Белого и за то, что ассонансы, которыми он пользуется, нередко примитивны, и что в нагромождении как их, так и повторений он иногда доходит до явного излишества. В малоисследованных областях трудно различать пределы. Заметим только вскользь, что некоторые повторения А. Белого граничат с космическим, например:

Подмоет, смоет, моет тень,
Промоет до зари...

Гораздо серьезнее другой недостаток стихов А. Белого: их утонченность — односторонняя. Проявляя величайшую заботливость о звуковой стороне стиха, А. Белый порой забывает другие элементы поэзии, пожалуй, главнейшие. Так, оставляет многого желать язык стихов. А. Белый пользуется словарем самым пестрым, где рядом со смелыми (и не всегда удачными) неологизмами нашли себе место совершенно излишние славянизмы: «древеса», «очеса», «словеса», «зрю», «лицезрю», «емлю», «зане» и т. п. Весьма оспорима форма настоящего времени, производимая А. Белым от глаголов совершенного вида: «ударит», «прыснет», «взропщут», «проскачет», «просечет»; для нас эти формы сохраняют смысл

будущего времени. Сомнительными кажутся нам выражения: «метет душа» (в смысле — «взметает»), «краи» (вместо — «края»), «окуревáется», «века летучилась печаль», «твердь изрезая» (т. е. «изрезывая»), «те земли яснятся», «копие... на сердце оборви мое» и т. п. С другой стороны, далеко не все образы в стихах «Урны» отчетливы и действительно «изобразительны». Встречается в книге немало выражений условных, риторических восклицаний и натянутых метафор. Стразой, а не настоящим бриллиантом кажется нам эпитет «немой», приставляемый А. Белым к целому ряду существительных: у ночи «немая власть», бездна лет «немая», нетопыри «немые», тени «немые», укор «немой», прибой «немой», «стою немой, молчу немой»... Риторикой считаем мы, напр., выражение: «Хотя в слезах клокочет грудь — как громный вал в кипящей пене». Неудачным кажется нам образ: «вскипят кусты» (т. е. взволнуются), который несколько раз повторяется в книге; не более удачным, — когда говорится о тех же кустах, что они «хаосом листьев изревутся». Не без труда проникли мы в смысл двустишия:

В окне: там дев сквозных пурга,
Серебряных, их в воздух бросит.

Вообще «дурная» неясность, неясность, происходящая от неловкости выражений, встречается в книге не так редко, как нам того хотелось бы. В одном стихотворении А. Белый грозит своим врагам:

Вас ток моих темнот
Проколет...

Лучше было бы, не для врагов А. Белого, но для него самого, если бы в его стихах было меньше этого «тока темнот».

## А. ИЗМАЙЛОВ

### Пленная мысль

Новые веяния в русском стихотворстве. — Скромность Бальмонта. — Литературное бильбоке. — Новая книга Андрея Белого

I

«Имею спокойную убежденность, что до меня, в целом, не умели в России писать звучных стихов» [1].

Эти строки, которые нельзя обвинить в чрезмерной скромности, принадлежат поэту Бальмонту. Целиком — и даже автографически, так что не может быть уже никакого предположения об ошибке, типографском недоразумении, путанице, — они воспроизведены в его короткой автобиографии, предпосланной его стихам в недавно вышедшей книге М. Гофмана о современных поэтах.

Да это и не рознит с другими отзывами Бальмонта о себе. Некогда он откровенно написал, что перед ним «все иные поэты — предтечи» [2]. Некогда он предобродушно рассказал, как он был у Толстого, читал ему свои стихи и Толстой «притворялся», что они ему не нравятся [3].

«Убежденность» эта у Бальмонта, столь часто проявляющаяся, очевидно, не случайная, не колеблющаяся, не плод минутного взлета писательского дерзновения, которое потом сменяется обратным усилением неверия в себя, с монологами, например, в таком роде:

«Моя будущность, в сущности, пошлая и пустая. С каждым днем я все больше убеждаюсь, что из меня никогда ничего не выйдет со всеми моими прекрасными мечтаниями» и т. д. [4]

II

Я не сочиняю этих слов для примера, — я беру их целиком из одного письма Лермонтова, и не ребенка, а того Лермонтова, у которого уже были и «Демон», и «Измаил-Бей», и «Хаджи-Аб-

рек» и «Орша», и большая и лучшая часть его великолепной лирики.

Разумеется, я мог бы бесконечно увеличить подобные выписки, показывающие, что иногда и истинные титаны лишены были той спокойной убежденности в своем значении, которая так утешает Бальмонта. В этом списке оказались бы и Байрон, и Пушкин, и Толстой, не говоря уже о Гоголе, который и сгорел в огне больной мысли о том, что его призвание не удалось.

Но оставляю психологическую подкладку и психологическую ценность признания Бальмонта в стороне. Маленький штрих для характеристики поэта, и — пускай в нем со временем разбираются биографы.

Для меня это заявление интересно как факт, как конкретное и обладающее всей определенностью и выразительностью засвидетельствование одной новой истины, перед которой не может остаться равнодушным критик:

— Новые поэты совершили грандиозную победу. До Бальмонта, — хотя перед ним прошли и Пушкин и Лермонтов, и Некрасов и Фет, и Полонский и Майков, — в России не было звучных стихов. «Не умели» писать их. Теперь умеют. По крайней мере, Бальмонт.

Безотносительно к психологии Бальмонта, это интересно еще потому, что подобные речи становятся уже почти общими.

Если эта победа есть, — ради нее стоило жить и страдать, как страдала наша литература, и можно быть гордым сейчас при сознании этого триумфа. Чтобы это понять, надо немножко оглянуться назад и всмотреться в настоящее.

## III

Пушкин, Лермонтов... Не видавшие видов люди, мы до сих пор наивно верили в поразительную силу, сжатость и звучную напевность их стиха. Про пушкинское «Для берегов отчизны дальной» [5] — мы говорили: это сама музыка. Мы цитировали с восторгом «Клянусь я первым днем творенья» [6] или «Там, где море вечно плещет» [7] как примеры, выше которых трудно что-нибудь придумать по опьяняющей напевности стиха.

Какой-то иностранный поэт, — боюсь уверенно сказать, что Боденштедт, — печатно заявил, что ни в одной литературе он не знает такого дивного сочетания звуков, как в лермонтовском «На воздушном океане, без руля и без ветрил» [8].

Меримэ говорил, что только бронзовая латынь может передать чудесный звон и тацитовскую сжатость пушкинского стиха в «Анчаре»: «Но человека человек послал к анчару властным взглядом»...

— At vir virum misit ad antchar superbo vultu, — et rediit mane cum veneno...[9]

Нет, разумеется, это надменный вздор, что у нас не было до Бальмонта звучных стихов, — надменный и курьезный, как курьезен и «притворяющийся» Толстой, и признание Пушкина только чьим-либо предтечей.

## IV

Пересмотрите томы стихов Бальмонта. Их так много, что если их положить один на другой, — они дойдут до его поясницы. Здесь есть стихи редкой музыкальности, — не признать это было бы великой несправедливостью и прямым безвкусием. Но лучшее здесь, конечно, не те звуковые подборы, которые когда-то обходили все газеты скорее как курьез, чем достопримечательность, вроде:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн[10].

Дело не в челнах, чуждых чарам, но в том, что Бальмонт и за ним многие из молодых внесли в стих внутреннюю перепевность, переливы аллитераций, подбор однородных красивых звуков.

Параграф былых учебников версификации, вменявший в обязанность поэту избегать внутренних созвучностей, подвергся полному видоизменению у новых поэтов. Его выгнули в совершенно обратную сторону.

У молодых поэтов погоня за такими внутренними созвучностями стала положительно больным местом.

В жертву таким перепевностям они готовы принести даже смысл там, где трудно уладить музыку с логикой. Поэт становится похожим на тех грамматиков, которые, для облегчения труда школьников, укладывали в бессмысленные стихи слова с буквою ять:

Бѣг, бѣда, бѣл, бѣс, обѣдать,
Вѣно, вѣра, вѣк и вѣдать и т. д.

## V

В только что вышедшей в издании «Гриф» новой книжке стихов Андрея Белого «Урна» можно найти сколько угодно примеров увлечения словесной музыкой не без ущерба для ясности стиха, а иногда и прямо — для его смысла.

С Белым повторился тот охотничий анекдот, какой пережили на себе многие из стихотворцев. Охотник «поймал» медведя, однако же не может ни притащить его к товарищам, ни сам прийти к ним. «Почему же?» — спрашивают его. — «Да он меня не пускает».

Так А. Белый не влечет музыку стиха своею мыслью, но сам влечется ею. Она не свободно сопутствует его мысли, но владеет им, не пускает его.

Вот, например, пьеска Белого «Смерть», — вся, до очевидности построенная на подборе однородных звуков, на аллитерациях и внутренней рифмовке. Здесь черновая работа стихотворца почти видна, как в стеклянном колпаке, ясны все его жертвы, принесенные музыке, видно, как ради рифмы и аллитерации он отвлекался в сторону от прямой дороги своей мысли.

*Кру*гом *кру*тые *кру*чи.
*Сме*ется ветром *сме*рть.
Разорванные тучи!
Разорванная тверды!

Лег *ри*зой снег. За*ри*
*Кра*снеет *кра*сный *кра*й.
В волнах за*ри* у*мри*!
У*мри* — го*ри*: сгорай!

Гремя, в скрипящий щебень
*Же*лезный *жезл* впился.
*Гря*ду на острый *гре*бень
*Гря*дущих мигов я.

Броня из крепких льдин.
Их *хру*пкий, *хру*пкий *хру*ст.
Гряду, гряду — один.
И к*рут* мой *пу*ть, и *пу*ст.

У *ног* по*ток* м*гно*вений
Доколь еще — доколь?
Минуют *пе*сни, *пе*ни,
Восторг, и боль, и боль —

И боль... Но вольно — ах,
*Кло*нюсь над с*кло*ном дня,
*Кло*ню свой лик в лучах...
И вот — меня, меня

В край ночи зарубежный,
В разорванную твердь,
Как *не*кий и*не*й с*не*жный,
*Сме*тает *сме*хом *сме*рть.

*Ты* — вот, *ты* — юн, *ты* молод,
*Ты* — муж... *Т*ебя уж нет:
*Ты* — был: и канул в холод,
В немую бездну лет.

Взлетая в сумрак шаткий,
Людская жизнь течет,
Как *неж*ный, с*неж*ный краткий
Сквозной водоворот.

## VI

Латинисты хвастают знаменитым стихом, имитирующим топот конских копыт:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum[11].

Известен Вергилиев стих с изнеженной игрой согласной t.

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi[12].

Один звукоподражательный стих, нет спора, красиво врезается в спокойный ритм поэмы. Но когда целое стихотворение в девять строф сплошь состоит из игры кра-кра-кра или кру-кру-кру, — мне это не кажется ни красивым, ни свободно-творческим.

Для меня это фокусничество, стихотворная игра в бильбоке даже и в том случае, если бы ради созвучных «ри-ри» или «сме-сме» стихотворец и не допускал таких логических неловкостей и натяжек, какими полно приведенное стихотворение!

Если край зари краснеет, то не ясно ли само собой, что он красный? Как может быть «нежным» бурный водоворот жизни? Очевидно, всякое иное слово было бы здесь уместнее, чем «нежный», если бы оно не надобилось как полно рифмующее со словом «снежный».

## VII

Больше, чем какую-либо иную книжку стихов Белого, «Урну» отличает это томление стихотворца в лапах не пускающего его аллегорического медведя.

Любовь к созвучным словам тащит его, как безвольного, вправо и влево, отвлекая от мысли, навязывая ему неловкие сравнения, неуклюжие стихи для уравнения, «для подверстки».

Вот отрывок из стилизованной подделки под старинную сладенькую лирику, не менее характерный для показания этой болезни — музыкальной гипертрофии.

6 Зак. 3458

### Прости

#### I

*Зарю я зрю* — тебя...
Прости меня, прости же:
*Немею я*, к тебе
Не *смею* подойти...
Горит заря, горит —
*И никнет, никнет ниже.*
Бьет час: «*Вперед*». Ты — Вот.
И нет к тебе пути.
И ночь встает: тенит,
И тенью *лижет ближе*,
*Потоком* (*током* лет) (sic!)
Замоет свет... Прости!
Замоет током лет
В пути тебя... Прости же —
Прости!

#### II

Покров: угрюмый кров —
Покров угрюмой нощи —
Потоком томной тьмы
Селенья смыл, замыл...
Уныло ропщет даль,
Как в далях *взропщут рощи*...
*Растаял рдяных* зорь,
*Растаял*, — *рдяный* пыл.
Но *мерно* моет мрак,
Но *мерно месяц* тощий,
Летя в пустую высь
Венцом воздушных крыл —
Покров, угрюмый кров —
Покров угрюмой нощи —
Замыл[13].

## VIII

Мне кажется, нельзя не согласиться, что заклание ясности и смысла — слишком большая жертва для того, чтобы в итоге получить это бессмысленное «потоком (током лет)», эту внутреннюю рифмовку, добываемую таким тяжело-машинным, багажным способом, как включение слов в скобки, — все это пощелкиванье звучными слогами, уничтожающее разницу между стихотворцем и тетеревом на току.

Для меня нет красоты и музыки там, где я вижу расчет, усилие и пот, струями текущий со стихотворца. Мало этого, даже

независимо от смысловой стороны, я не чувствую музыкальности звуков в том нагромождении аллитераций, какое дает Белый.

Он пишет:

Внемля волненью волн
(Как ропщут, взропщут рощи), —
В проливе тьмы молчит:
Следит, как меркнет день.

С его точки зрения в первых стихах, вероятно, идеально достигнута его задача. «Внем-волн-волн-ропщ-взропщ-рощ», — большей звуковой родственности на протяжении шести стоп невозможно и достигнуть, причем «наш» и «мыслете», действительно, характерны для плавности колыханья волны, как звук «щ», действительно, дает намек на шум рощи.

При всем этом я бы, однако, внес эти два стиха... как образцы скороговорок в учебники, и едва ли я очень ошибаюсь, что многие при чтении, по крайней мере, второго стиха спотыкнутся и напутают в этой фразе.

Как это ни странно, — от заботы о крайнем благозвучии один шаг до почти полной какофонии и косноязычия. Вячеслав Иванов рядом с изумительными по музыкальности стихами дает строки тяжелые и скрипучие, как нагруженная телега на провинциальной дороге.

Искусственно подобранный звук «б» у Иванова делает стих подобным блеянию барана.

Былою белизной душа моя бела
И стелет бледно блеск безбольный...

Односложные слова в исключительном подборе и у него слагаются в скороговорку:

Ярь двух кровей, двух душ избыток,
И власть двух воль, и весть двух вер...

Тот же А. Белый, преследуя свою мечту о музыкальности, дает образцы совершенно корявых и косолапых стихов. Он в плену у слов. Он громоздит односложные слова одно на другое, создавая строки, положительно трудные для чтения, как скороговорки.

Там ветр дохнет: в полях поет —
Туда зовет.
Там — твердь. Как меч, там твердь — как меч —
Звезда сечет... и т. д.

Это ослепление — странность в А. Белом, чувство красоты которому несомненно присуще в высокой мере, хотя бы теоретически,

если не в достижениях. «Урна» дает этому многочисленные доказательства.

В этой книге есть прекрасные вещи, как «Сантиментальный романс», есть пьесы, в которых он, обычно такой странный, капризный, приближающийся иногда к бреду, — подходит к самой грани подлинного, трезвого и логичного искусства.

## IX

Музыкальные увлечения А. Белого типичны для молодых поэтов. Стих по своей форме несомненно вступил в новую фазу. Внутренняя игра его — уже безусловный закон будущего стихотворчества.

Но пока искания и нащупывания идут зигзагом, гипертрофически, с крайностями и аномалиями. Молодое вино бродит. Но относительно многих поэтов можно уже сказать, что это вино, а не квас.

Ни Бальмонт, ни В. Иванов, ни Белый еще не освободились от эксцессов искания. В стихах их еще много чрезмерной изысканности, неприятной изнеженности, ремесленнического труда, вызываемого заботой о музыке, еще слишком много жертв здравым смыслом.

Но ими уже намечается будущий закон стиха. В. Брюсов уже освободился от таких ошибок, и недавно вышедший третий том его, со стороны чисто стихотворной техники, уже может дать материал для самостоятельной статьи о завоеваниях русского стиха.

И внося поправку в чрезмерно самоуверенные слова Бальмонта о себе как о первом по времени поэте, подарившем России первые звучные стихи, — скажем так:

— Были великолепны завоевания Пушкина и Лермонтова в технике русского стиха. Пленительна их красота и звучность. Но вместе с историей народа растет и его язык, мужает и утончается стих. И недалека пора создания и признания таких новых путей к красоте стиха, о которых еще не мечтала полвека назад пушкинская школа. Увидев их, Пушкин и Лермонтов возрадовались бы радостью великою.

## ЭЛЛИС

### Андрей Белый

Из книги «Русские символисты»

Если главной задачей творчества двух первых русских символистов, достигших великого, К. Бальмонта и В. Брюсова, было — раз навсегда провести резкую грань между реализмом и символизмом в искусстве и показать на образцах собственного творчества, насколько «новое искусство» принципиально разнится со всеми прежними методами художественного творчества, то специальная задача — показать всю безграничность символизма во всех его универсальных устремлениях, сделать все возможные, крайние выводы из теории художественного творчества как созерцания сущностей в явлениях, установить теоретически и практически все самые сложные связи символизма с чистой мистикой (вплоть до духовидения и теургии), современной научной философией и главными формами «нового религиозного сознания» — явилась миссией А. Белого, этого третьего вождя нового течения.

С первых же шагов А. Белый внес новое в «новое», с самого начала заговорил по-своему и заговорил о том, что было открыто только ему одному. Полусознательно, как бы всегда слыша перед собой зовущую музыку, сознательно, как бы сознавая всю неизбежность и последовательную преемственность грядущего с «дорогими могилками» прошлого, одновременно и молясь новому, как несказанному, и осознавая его, как неизбежно становящуюся норму, А. Белый, этот самый интимный среди поэтов-символистов и самый смелый по широте обобщений философ символизма, сразу же внес в русский символизм совершенно новую струю, слив с потоком, берущим начало в недрах французской школы, прозрачные, мятущиеся в каком-то особенном, чистом безумии, свои струи, великими истоками которых служили те вечные льды и снега, где уже скользила тень Заратустры.

При сопоставлении с лирикой и учением А. Белого, даже столь различные, почти противоположные личности, каковыми явля-

ются К. Бальмонт и В. Брюсов, сливаются во что-то созвучное, единое.

Если сокровенную сущность учения А. Белого и основную мелодию всей его лирики очистить от бесчисленных, поверхностных влияний и налетов со стороны всех его предшественников и союзников, начиная от В. Соловьева и Д. Мережковского (совокупно со всей школой последнего), Ибсена, Шопенгауэра, Канта и Ницше и кончая Гоголем, то внутреннее ядро его поэтического, морализирующего и чисто мистического «я» окажется настолько оригинальным, столь своеобразно преломляющим многообразными, магическими гранями внешний мир и, наконец, столь трепетно-жизненным, почти гипнотически-неотразимым, что невольно сотрутся все пестрые противоречия перед живым единством этой гениальной личности, как перед знаменательнейшим симптомом и воплощением того идейного переворота, который он сам определил как «перевал сознания». А. Белый многолик и всегда трагически противоречив как лирик, философ, мистик, ученый или проповедник нового откровения; А. Белый лишь мучительно, лишь динамически и диалектически целен как живая, человеческая личность; А. Белый непостижимо и неизменно целен как предвестие, как знамение, как живой и единый символ всего современного сознания, переживающего невиданный кризис и порывающегося к высотам, не только прежде не достигнутым, но даже и не прозреваемым. Во всей современной Европе, быть может, есть только два имени, стигматически запечатлевшие наше «я», наше разорванное, наше безумное от лучей никогда еще не светившей зари «я», только два имени, ставшие живыми лозунгами, знаменами из крови и плоти того центрального устремления лучших душ современного человечества, заветной целью которого является жажда окончательного выздоровления, призыв к великому чуду преобразования всего «внутреннего человека», к новым путям и новым далям созерцания через переоценку всех ценностей, к иным формам бытия через переоценку самого созерцания, говоря одним словом, к зарождению и развитию нового существа или новой духовной породы существа, новой грядущей расы.

Два эти имени: Ницше в Западной Европе и А. Белый у нас, в России.

*Что такое А. Белый?*

Мы отвечаем на этот вопрос другим вопросом:

*Кто такое А. Белый?*

Тот, кто не сумеет понять глубочайшей связи этих двух вопросов, тот столь же мало способен будет понять учение и драму интимной личности Ф. Ницше, как и А. Белого.

Есть одна поразительная, почти неповторяемая нигде черта сходства этих двух провозвестников будущего!

Каждое отдельное звено учения и художественного творчества Ф. Ницше может быть подвергнуто критике и даже отвергнуто; многие звенья почти всегда безнадежно противоречивы и сознательно-смело несоизмеримы; все звенья, взятые вместе, странно гармоничны, целое его провозвестия, его пророческого повеления, озаренное внутренним ореолом его интимного «я», его *тайного лика*, единственно-возможно, невыразимо-стройно, музыкально-ритмично. То же свойство присуще и А. Белому. Никому иному в той же степени, как А. Белому.

Что такое А. Белый как лирик, как философ, как мистик? Много можно спорить и рассуждать об этом.

Но один только ответ существует, и этот ответ — сама живая личность А. Белого, этот последний символ всех его символов, первая и последняя посылка всех его теорий, это последний мотив и мелодия, последний тайный лик всех его обликов.

*А. Белый — намек, знамение, предвестие!..*

Первое знамение будущего явления «новых людей».

Сам он первый намек на них, живое, мучительное и странно-радостное предчувствие, ибо прежде, чем возможно воплощение, должно, чтобы кто-нибудь страстно пожелал его, прежде формы необходимо предощущение, озаренность и ясновидение, прежде чем является форма вовне, она зовет извнутри; прежде чем возрастить новое, должно все старое лишить исконной, устойчивой формы и образа.

И не есть ли предчувствие новой, живой формы уже смутное одержание ею. А ее приближение не есть ли внутреннее соединение с ней?

Но прежде всего должно так безумно, так цельно пожелать ее, чтобы из личного душевного движения, из субъективного устремления воли она возвысилась до закона, до нормы и санкции, стирая черту между единичной волей, отдельным сознанием и душой мира. Тогда только будет она замечена, усвоена и обожествлена, и тогда каждый станет спрашивать в священном изумлении: «Откуда она?»

Ощущать ее как должное может лишь один и только тогда, когда она не стала еще для всех сущим.

Но для того, кто видит это должное, оно уже и есть единственно-сущее. Рассказать это единственно-сущее, единственно-зримое и скрытое ото всех — это значит зажечь себя огнем пророческого вдохновения.

Но ни одно пророчество не обладает такой властью, как именно то, когда новый бог, новый лик и само новое слово рождается из глубины духа возвещающего.

В этом внутреннем ясновидении, совершенно сосредоточенном на священном, внутреннем действе, на рождении «нового бога»,

внутри своего «я» — весь пафос существования, единственный смысл творчества тех, кто возвещает: возвещающий видит и самую первую форму бога внутри себя, потому все внешнее преобразует он лишь в средство, лишь в одежду нового бога, лишь в тот пьедестал, без которого невозможно бытие его бога после рождения, после превращения в объективный закон и внешнюю норму.

Такой именно смысл имело одновременное возвещение Ницше о том, что все боги умерли, и о том, что он пришел возвестить новый закон, установить новую норму, «учить человечество сверхчеловеку», тень которого уже упала на него.

И откуда мог узнать Ницше о пришествии нового бога, «сверхчеловека», где он увидал его приближение, кто подвинул его на проповедничество?

Ответ только в том его признании, что тень этого бога уже упала на него.

И именно потому, что отныне Ницше стал жить в этой тени, он стал воплощением собственных предчувствий. Есть предел в ясновидении, за который нельзя переступать безнаказанно без того, чтобы не стать одновременно и тем, что открывается в видениях.

Мы полагаем, что единственное объяснение личности и творчества А. Белого может быть достигнуто лишь в том случае, если мы сумеем найти в нем такую же сущность, сумеем отделить все сложнейшие, хаотические и противоречивые искания разных форм и обличий, все попытки на всех языках, всевозможными жестами рассказать о том едином и единственном, что ему открылось внутри последних глубин его собственного духа как ослепительная новая мировая сущность и форма, как вечно в нем самом звучащая и зовущая музыка предвестий, как рождающийся новый лик и в то же самое время как его собственная высшая личность.

Пора, думается мне, определенно сказать, что единственный смысл, цель и оправдание всего того, что сделал и делает А. Белый, заключены в особой форме ясновидения, в предвозвещении и предвосхищении иных, новых форм бытия, в безумно-страстном и неуклонном созидании во имя того нового и единого Лика, который открывается нам в каждой строке, им написанной, невзирая на все бесконечные противоречия их.

Сущность А. Белого и его творчества — за пределами «строго-художественных» рамок, что и сам он неоднократно высказывал*; более того, — самая сущность и самая заветная миссия его

* В предисловии к «Четвертой симфонии», этому лучшему по форме и самому значительному из своих произведений, он говорит: «Я недоумеваю — есть ли предлагаемая “Симфония” художественное произведение, или документ состояния современной души, быть

творчества ставит его всегда вне всех существующих форм и подразделений, заставляя его почти бессознательно все формы комбинировать в бесконечных рядах сочетаний для достижения одной и единственной цели — рассказать всеми словами, начертать всеми красками, облечь во всевозможные одежды все тот же единый внутренний лик его «нового бога», найти осязательную форму (или формы) своему откровению.

Поэтому для него и самый символизм, как чисто художественный метод, — только средство, совершенно так же, как и для *Ницше*.

Конечно, и у А. Белого символизм — излюбленная форма, настолько побежденная им и настолько владеющая им, что решительно невозможно отграничить в нем художника от провозвестника.

Символизм А. Белого есть художественная форма, до такой меры напряженная и насыщенная, что «возможный максимум переживания» почти всегда не совпадает с тем, что он сам называет «связью образов».

Отсюда и проистекает вся неизменная хаотичность образов А. Белого, их некоординированность, разорванность, причудливость их расположения по планам и магическая навязчивость их. Символизм А. Белого всегда граничит с тем единственно-своеобразным стилем, которым отмечен пророчески пафос Апокалипсиса. В противность символизму Брюсова, одаренному бодлэровской определенностью форм и исключительным чувством единства соответствий на всех планах, символизм А. Белого почти сознательно пренебрегает последним, как бы чувствуя, что это чувство соответствия всех вещей неизбежно ограничит молниеносную ослепительность, потустороннюю ритмичность его разорванных, но всегда подвижных образов, особенно же сотрет с них тот специфический налет, который оставляет на каждом из них движущий их пафос ясновидения.

Ниже мы подробно разберем эти свойства символизма А. Белого, теперь же нам важно отметить эту черту только как неизменное и неизбежное проявление самой его личности и его творчества — жажду рассказать свои видения, стремление так сочетать все внешние формы, чтобы бросить намеки на ту единственную форму, которая еще не существует как таковая; поэтому ни одна из данных форм сама по себе для него не приемлема, ни неприемлема, а все вместе они важны для него только как материал, как элементы созидания.

---

может, любопытный для будущего психолога? Это касается субстанции самой “Симфонии”».

Если история творчества К. Бальмонта — ряд глубоких метаморфоз поэтической личности, почти мгновенно находящих свою форму, если история развития В. Брюсова — органическое, стройное и цельное в своей последовательности раскрытие одной сложной и тонкой формы, то весь пройденный А. Белым путь — мятежное и внешне-непоследовательное чередование разных форм, трепетный подбор все новых и новых форм для выявления одной, всеобъединяющей идеи; для определения все той же сущности, для изображения все того же единого Лика.

И всякий раз, откидывая одну и подбирая другую форму, А. Белый мог бы с одинаковым правом сказать: «Я и теперь, как тогда, как и всегда, делаю все то же, все одно и то же дело, я рассказываю вам все о том же едином Видении, о котором я стал говорить с тех пор, как вообще заговорил, о том лучезарном Лике, исчерпать который я не могу ни в одном из созданных мною символов!»

Все, что создано А. Белым, вся его патетическая лирика и вся музыка его четырех «Симфоний» — одно Видение; если признать, что пока ему удалось лишь дать первый, смутный облик Его, то тем с большей уверенностью можно предугадывать, что и все последующее творчество его будет воплощением того же Видения.

Не так ли в еще большем, большем до бесконечности и еще более насыщенном хаосе противоречий Ф. Ницше, так легко различить единый Лик, если оторвать взор от каждой отдельной частности и сразу, содрогаясь, обозреть все membra disjecta * созданного им.

Странная связь последних с многообразно-единой личностью Ф. Ницше еще более укрепит в нас впечатление единства. То, что стоит над творениями Ницше, то, что выше его собственной личности, объединяет и связывает пестрый хаос всего того микрокосма, который возникает в каждом из нас при одном только звуке его имени.

Это объединение свыше Ницше передал своеобразным стилем в одной фразе: «Я учу вас сверх-человеку» [1].

Прежде пророки учили закону Божию, Ф. Ницше стал учить своему новому Богу как новому закону. В этом более глубокая связь пророка с Богом, пророчества и учения с именем, имени Бога с именем его провозвестника.

В этой сложной, взаимной связи, в этом «объединении свыше» скрыт бо́льший символизм, бо́льшая оформленность, бо́льшая интимность и больший индивидуализм нового откровения. В равной степени и А. Белый не художник, не символист-художник только, но он и не возвеститель религии нового Бога, открывшего ему

* разрозненные части (*лат.*).

свой закон, свои заповеди, свой культ и ритуал. В том-то и заключается глубокое влияние и современность проповеди А. Белого, что он соединяет в себе и свободное художественное созерцание (символизм), и лицезрение тайны, что он и рассказывает о новом Боге как о грядущем, и видит его внутри себя. Это соединение символизма с мессианизмом — сущность А. Белого. Это — его «всё» и «всё» его дела...

Если миссией К. Бальмонта в развитии русского символизма было установление культа отрешенной Мечты, а его призывом — призыв «стать воплощеньем внезапной Мечты», если миссией Брюсова было и есть — искание пластической формы для мятежного духа, одушевляющего новое течение, и его религией — религия Истины, жажда великого познания через акт свободного художественного творчества, преодолевающего в «чуде единства» великий закон полярности всего сущего, — то миссией А. Белого является соединение нового религиозного откровения с художественной формой современного символизма.

Вслед за призывом: «Стань мечтой», за призывом: «Познай все через мечту», А. Белый бросил свой новый лозунг, одинаково отличный от двух первых; этот лозунг: «Будь иным, но будь иным не ради своей мечты, не ради жажды познания, но будь иным во Имя».

Какое же, чье это Имя?

Ответить на этот вопрос и значит дать исчерпывающую характеристику личности и творчества А. Белого.

Более того. Все им созданное не что иное, как одно это Имя, запечатленное огненными буквами.

Призывая это Имя, он верил и верит, что перевал сознания современного человечества (вернее, высота его) будет вместе с тем и метаморфозой самой личности, что созерцание, доведенное до конца, должно стать полетом, активным пересозданием основной нормы бытия, «*теургическим действием*», что власть этого Имени беспредельна, что ей доступно снятие всех основных антиномий человеческого многократно раздвоенного существа, антиномии между вечным и временным, между абсолютным и конечным, между миром явлений и царством сущностей, противоречий между единосущим и многообразным, между Небом и Землею. В этом уповании — сущность А. Белого.

Всегда, призывая это Имя, А. Белый переходит границы символического лиризма, границы искусства вообще, напрягая каждый свой образ и насыщая каждое свое слово тем «максимумом переживаний», который, перекрещивая все планы перспективы и подчас искривляя очертания отдельных образов, в то же время сообщает магическую силу его единственно-оригинальному, всегда патетическому стилю.

Явления, тени явлений и сущности их так сгруппированы в нем, так разобщены внешне, пластически и так музыкально объединены, что все они кажутся скользящими в одном непрерывном сновидении, кажутся ослепляющими призраками духа, озаряемого титаническими миганиями мистического экстаза и замкнутого в магический круг негаснущего видения.

Не, утопая в хаосе этих чудовищно-пестрых и магически-ослепительных образов, всегда чувствуешь глубоко скрытую, но несомненную, единящую их нить, прозреваешь скрытый в тайнике источник света, прозреваешь Единый Лик.

В расположении и направлении своих образов А. Белый так же верен себе, нарушая все формальные условия их взаимного отношения ради нового, внутреннего единства, как и во всех иных областях своего творчества. В этом оригинальный субъективизм его метода. Если В. Брюсов невольно выбирает из бесчисленных объектов те немногие, в которых всего лучше может отразиться свойственная ему исключительная напряженность и полярность переживания, то А. Белый невольно и неизменно во всех явлениях, к которым он подходит, в одинаковой мере видит музыкальное отражение своего субъективного единства. Поэтому для него нет границ в комбинировании явлений, образов, идей... Поэтому никто не одарен равной ему способностью одновременно видеть на всех планах, одновременно переживать и исчерпывать в своем переживании все, что его окружает.

Это роднит стиль А. Белого со стилем Ф. Ницше, роднит как в методе субъективной группировки образов с единственной целью рассказать себя, спеть о несказанном в себе, так и в результате, в сложности, ослепительности колорита, капризности контуров и полусознательном смещении линий перспективы.

Я не знаю ничего, что могло бы так ярко и верно охарактеризовать стиль их обоих, как признание самого Ницше о сущности своего творчества.

Вот эти замечательные строки, говорящие о том, что в них самих воплотилось:

«Всякое представление об образе, символе исчезает, каждый образ кажется лишь ближайшим, самым верным и простым способом выражения. Начинает казаться, что и в самом деле — согласно изречению Заратустры — все является к твоим услугам само собою и стремится стать метафорой: “И все, ласкаясь, идет на твою речь и ластится к тебе, чтобы оседлать тебя и ездить на тебе. На каждом символе едешь ты к каждой своей истине. Перед тобой раскрываются все словохранилища бытия, все сущее хочет стать словом и все происходящее хочет научиться у тебя говорить”» [2].

Мы сказали уже, что этот символический язык о самой сущности символизма, не употребляя лишь этого последнего термина, есть, несомненно, лучшее изо всего, что когда-либо кем-либо было сказано о символизме.

Вместе с тем нет определения, более подходящего для характеристики стиля А. Белого и в особенности своеобразного символизма его стиля.

Случайно ли это сходство их стилей, их методов символизации? Нет, и тем более нет, что ясна и самая внутренняя причина этого внешнего сходства.

Есть глубокое сходство и в самом существе обоих созидателей, в последних целях их созидания, в их безумной любви к Року, их радости страдания, в их жажде противоречий и в их культе вечного возвращения и в их ослепительной веселости на краю самых страшных бездн.

Мы, конечно, знаем всю безмерную разницу в масштабе, которая существует между обоими символистами-провозвестниками, мы не закрываем глаз на то, что Ницше запечатлел свое учение подвигом всей своей жизни, мученичеством безумия и смерти в безумии, что, напротив, все написанное А. Белым пока еще juvenilia*, что он далеко не вышел еще из «Sturm und Drang Periode» [3], что во многом самом главном он только ученик и последователь Ф. Ницше, что самые сюжеты, основные темы и точки отправления их обоих почти всегда совершенно различны, что, наконец, они представители совершенно разных народов и культурных традиций.

И все-таки мы берем на себя ответственность утверждать, что в самой интимной сущности их обоих лежит нечто столь сходное, столь конгениальное и знаменательно-созвучное, что среди всех писателей и поэтов, выступивших после Ф. Ницше, быть может, нет никого, кто так приближался бы к нему, как А. Белый, что между ними, быть может, более сродства, чем между Лермонтовым и Байроном, быть может, не меньше, чем между Бодлэром и Брюсовым, между прежним романтическим К. Бальмонтом и Шелли.

Эти сопоставления далеко не случайны и способны навести на многие размышления о сходстве в направлениях, судьбах и формах русского символизма с теми западными течениями, которые его породили и в известной мере предопределили.

Те же существенные идеи стали дышать повсюду, воплощаясь в соответственно-одинаковые формы и создавая для себя те же типы своих провозвестников.

---

* юношеское (*лат.*).

Таково общее значение и соответственное место А. Белого в возникновении и развитии «русского символизма».

---

Первое определенное и широкое выступление А. Белого относится к 1903 г., к тому периоду «русского символизма», когда он не только уже вышел из «подполья», но начинал переходить в резко-наступательное положение, все более и более захватывая в свои руки идейную гегемонию.

Это самосознание всего лучше проглядывает в манифесте новой школы, который в форме предисловия был предпослан третьему выпуску известного альманаха «Северные цветы» [4].

«Наш альманах иной, чем два первые. Он более "единогласен", более однороден по внутреннему составу. В нем ряд новых имен и нет кое-кого из прежних спутников. Мы рады этим новым. В них новая молодость, новая бодрость, сила... Но пора и снова идти. Наши лица опять обращены вперед, к будущему, и нам уже не видно, кто сзади».

Первым среди этих новых, в которых была «новая молодость, новая бодрость и сила», и явился А. Белый, сразу же внесший в поток новых чувств и идей свою собственную, совершенно самобытную, яркую до ослепительности и глубоко искреннюю струю.

С тех пор никогда, ни на мгновенье не иссякала она, все расширяясь и углубляясь, разбиваясь на сети новых и новых струй, падая все новыми и новыми каскадами.

В развитии творчества А. Белого можно отметить сравнительно точно два периода, две различные эпохи и кроме того разглядеть в конце второго периода первые зачатки нового третьего периода.

Взаимное отношение двух первых периодов есть отношение самоотрицания. Последнее весьма важно. Уже a priori можно было сказать, что душа, родственная душе Ф. Ницше, может совершать свой путь только спиральными кругами, проходя через периоды всесторонних переоценок и коренных внутренних кризисов.

Если путь самого Ницше дважды возвращал его к символизму и гиератизму, дважды уводил назад, превращая в жестокого до святости палача собственных переживаний, истощая его гений даже на защиту великой пошлости эмпиризма и позитивизма, то путь А. Белого, который пока открыт нам лишь до начала второго поворота, идет от символического культа Вечной Женственности и жажды «теургического действа» к великому мистическому кризису, к сомнению в истинности самого верховного Лика, к самоотрицанию и «разуверению во всем». Характерно, что одинаково и в своем оптимизме, и в позднейшем пессимизме А. Белый неиз-

менно монистичен, чем столь резко разнится он от изумительно последовательного дуалиста В. Брюсова.

Эта последняя черта, это исступленно-восторженное «Всё или Ничего» еще лишний раз указывает на его родственность Ницше. Так же цельно было его первое «Все», как последующее «Ничего», как нарождающееся новое «Да».

Теперь, когда мы ждем кристаллизации третьего фазиса в развитии А. Белого, мы еще не можем сказать, куда устремится он, но мы заранее можем сказать с совершенной уверенностью, что и это новое устремление будет столь же цельным и внутренне единым.

Пусть для внешнего взора А. Белый только хаос, только ослепляющая фантасмагория, только одна сплошная цепь противоречий, для того, кто видит последний мотив всех его устремлений, совершенно ясно, что все бесчисленные комбинации внешних средств лишь периферия, лишь форма обнаружения внутренне единого, часто простое случайное, бесформенное напластование сопротивляющейся внешней среды, взрытой его плугом.

Определяя эту духовную эволюцию А. Белого, эту первую, уже кристаллизованную им часть ее, состоящую из тезы и антитезы, в чисто литературных терминах, мы считаем, что первая часть ее, первое утверждение его нашло свое выражение в первом сборнике его лирики «Золото в лазури» и в двух его первых «Симфониях» («Северной» и «Драматической»).

Переходный, колебательный период выразился в «Возврате» или «Третьей симфонии»; антитеза его первого «Да», великое безнадежно-горькое «Нет» всему, его «разуверение во всем» выявлены им в его «Четвертой симфонии» («Кубке метелей») и во втором сборнике его лирики, «Пепле». «Пепел» замечателен как одна из глубочайших поэтических исповедей души, смертельно раненной, духа, возмущенного и оскорбленного в самом заветном, одна из великих книг самоотрицания, одиночества и отверженства; она замечательна и в другом отношении, в ней в первый раз перед поэтом раскрылась бытовая сторона окружающей его жизни, здесь его символизм впервые заглянул в душу живого, реального человека, в душу крестьянина и рабочего, этих двух парий современности, и вместе с тем двух глубоко символических обликов вечной отверженности и бесконечности страданья. В этом месте соприкоснулись и символически перелились друг в друга душа поэта-отверженца с душой народа-отверженца; тогда в стихах, чуждых всякой сентиментальности, встали вечно дорогие, погибшие тени, родные облики, и зазвучало эхо тех поэтов-мучеников, для которых их родина была вечным и вещим прообразом всей мировой, общечеловеческой юдоли, и среди них пронеслась святая тень Некрасова.

Те же стороны творчества А. Белого раскрываются и в его повести «Серебряный голубь», которая представляет собой лучшее из всего, написанного в нашей литературе под знаком Гоголя за последний период.

В третьей, последней книге лирики, озаглавленной «Урна», А. Белый является нам все еще пессимистом и поэтом разуверений, но в ней уже мерцает какой-то новый, особенный свет, порой звучат мотивы, никогда ранее им не затрагиваемые. Все о том же, все о том же говорит он и в них, но по-иному, по-новому. Слыша их, невольно хочется произнести его любимые слова, звучащие как некое заклинание: «Возвращается, возвращается, опять возвращается!»... [5]

И когда из бездны самоотрицания вдруг снова начинает смотреть на нас бесконечно дорогой, прежний и вместе с тем новый лик поэта, озаренный новым светом, мы чувствуем, что тот, кого мы считали мертвецом и который сам себя отпел и схоронил, снова возвращается к нам с тем, чтобы более нас никогда не покинуть.

Созерцая этот просветленный лик, мы чувствуем также, что наступил конец безумным, мятежным и самопроизвольным блужданиям поэта, что он наконец постучался в ту единственную, таинственную дверь между видимым и невидимым, которая открывается, что он углубил свои символы до той магической напряженности, когда они становятся, странно светясь, гиератическими значками и приобретают великую власть связывать и развязывать души.

Станем надеяться, что на этот раз свет, вырывающийся из приоткрытой им двери, не ослепит ни его, ни тех, кто за ним.

Итак, сводя эволюцию А. Белого к одному основному символу, мы можем сказать с уверенностью, что первый, самый безумный полет его к Солнцу не удался, он был сожжен, как и все подобные ему безумцы; испепеленный труп его пал на землю и был развеян по долам и весям, там, где вечны только страдание, смерть и юдоль. Но сердце поэта не сгорело в небесном огне, оно положено в мраморную урну и над ним зажжена «Пылающая звезда», великий знак пентаграммы.

Чтобы подробно проследить эту эволюцию А. Белого, мы разделим изучение всех его произведений на три категории. Сперва отдельно мы изучим все четыре его «Симфонии», затем все три сборника его лирики и, наконец, попытаемся дать общую, краткую оценку его учения.

Тогда только вырисуется перед нами в цельных очертаниях общий облик его творческого и непрестанно творящего гения.

## СИМФОНИИ

Есть художественные произведения настолько оригинальные, настолько самобытные уже по самой своей форме, и притом стоящие одновременно и в пределах чисто художественного творчества, даже самой совершенной и утонченной формы его, в области символизма, и однако самой сокровенной сущностью своей обращенные в другую сторону, туда, где предчувствуется примирение последних роковых антиномий строго художественного созерцания.

Невозможно никаким одним определенным термином обозначить всю бегущую в беспредельность пестроту сокровенных постижений, внутренних, таинственнейших проникновений, гармонически стремящихся разрешиться в одном всеобъединяющем, последнем откровении, в одном Видении.

В этой сокровенной области бессилен научный анализ, бесплодна метафизическая спекуляция, гибельно всякое нарушение девственной целостности самих порывов устремляющегося духа, абстрактное раздробление его деятельности на основные функции, смешно ограничены пределы всякого специального языка, даже символический язык свободного художественного творчества и вся освященная веками гиератическая символика изменяют нам в этой области сокровенных переживаний.

Пусть она называется на язык идеалистов «миром чистых идей», на языке романтизма — «запредельным миром грез», на языке символизма — «исканием Первосимвола», на языке мистиков — «теургией», в терминах положительных религий — «откровением» и на языке магии — «тайной последних посвящений», пусть бесконечно число точек отправления, методов искания и граней соприкосновения с этой «последней Тайной», пусть на середине пути к ней неизбежно начинает казаться относительным и скользящим каждый масштаб и относительным каждое слово, пусть даже тайна эта на сравнительно низших ступенях овладения ею требует субстанциального изменения всех внешних и внутренних условий обычного мироотношения, требует иных форм взаимоотношения субъекта и объекта, ускользая в сферы, лежащие за пределами земного бытия и за пределами сознательности, — несмотря ни на что, стремление к ней заложено в самой глубине человеческого духа, оно неискоренимо; это «влечение к бесконечному», быть может, самое сильное из всех влечений человеческой души, говорящих ей о ее теперешней, искаженной божественности; это стремление, даже тысячу раз распыленное, отвергнутое и неудовлетворенное, обладает странным свойством всего мятежнее волновать и с неотступной тревожностью томить именно в те

мгновения, когда душа всего более готова произнести решительное «нет» самому этому прирожденному, неискоренимому божественно-безумному влечению. Но никогда, конечно, не охватывает оно всей души с такой безграничной властью, как в те мгновенья, когда нечеловечески зоркий и изощренный взгляд получает способность за этим «миром пяти чувств» сквозь покровы явлений прозревать иной мир, когда таинственная сила созерцания, проникая сквозь все явления, обращает всю вселенную в бесконечную сеть соответствий, в ряды бегущих из бесконечности в бесконечность ступеней, на которых покоятся два пути, последний путь восхождения и путь нисхождения.

Торжество метода «созерцательного постижения» находится, как мы уже показали, *в художественном символизме*; последний обладает даром напрягать эту жажду последней тайны, это влечение к безбрежному до самой последней грани; внутренняя гармония человеческого духа требует, чтобы жажда бесконечного сама была бесконечной. Символизирующий дух неизбежно развивает в себе влечение к постижению последнего символа, того Великого Символа, который является как бы Символом всех символов, связывая и разрушая их, обусловливая и предопределяя. Великий Символ держит их собой, таинственно сам себя обусловливая.

Всякий символист знает это сжигающее стремление к постижению Великого Первосимвола; быть может, смутное мерцание Его и служит полусознательным мотивом к построению всех других символов.

Итак, уже художественный символизм всего вернее отрывает дух от чувственно-непосредственной связи с миром, но он же, увлекая его в бесконечное, неизбежно удерживает на половине пути.

Протягивая бесчисленные ряды нитей и открывая всюду таинственные соответствия между двумя мирами, художественный символизм, не рискуя выйти за пределы искусства, не может продолжать это построение беспредельно; всего ярче намекая на последнюю Тайну, говоря о Едином Первоисточнике, он утрачивает всякую почву, лишаясь опоры в растворенной им же реальной почве, в мире феноменов.

Отсюда проистекают великие антиномии художественного творчества.

Они носят существенный, непреходящий и фатальный характер.

Основная тайна художественного творчества — субъективное стремление преодолеть извнутри эти объективные противоречия, даваемые извне. Лишь по мере такого преодоления они сливаются в «чуде творческого единства» и становятся новой объективностью. Есть, однако, почти безусловный предел такому преодолению.

Мы предлагаем здесь краткую схему этих противоречий:

| Положительное | | | Отрицательное | |
|---|---|---|---|---|
| Всякий строго художественный, творческий процесс | | | | |
| 1) утверждает в res проявление сущности | | | отрицает в res искажение сущности | |
| 2) | » | материал как необходимое средство | » | материал как всегда несовершенное средство, стремящееся стать целью |
| 3) | » | данное как правду | » | данное как относительную правду |
| 4) | » | конечное как чувственно-осязаемое в его проявленности | » | конечное как сверхчувственное в его сущности |
| 5) | » | временное как миг | » | временное как вечное |
| 6) | » | субъективное как то, что творит | » | субъективное как то, что творится |
| 7) | » | объективное как то, из чего творит | » | объективное как то, для чего творит |
| 8) | » | случайное как данное | » | случайное как необходимое |
| 9) | » | закономерное как норму | » | закономерное как границу |
| 10) | » | возможное как тип | » | возможное как идеал |
| 11) | » | должное как цель | » | должное как средство |

Ряды этих антиномий при желании можно было бы продолжать в обе стороны бесконечно. Но здесь мы не задаемся целью аналитически исчерпать сущность творческого процесса, мы желаем лишь отметить одну сторону — глубокую двойственность его, проходящую насквозь через все его самые интимные изгибы.

Причина последнего в сущности самой человеческой природы, в том положении человека, которое делает из него явление по существу двойственное и переходное. В художественном творчестве всего более оправдывается определение человека, данное ему Ф. Ницше: «Не цель, а мост» [6]. В художественном творчестве связь субъекта с объектом представляется прежде всего как параллелизм соответствий одинаково свойственной им двойственности.

Именно в творчестве художественных символов всего более жаждет человеческий дух уйти от роковых антиномий своей собственной сущности; но и здесь есть предел, за который он не властен переступить.

И однако с тех пор, как существует искусство и в особенности символическое искусство, существует и желание выйти за его пределы и достичь той целостности и непосредственности созерца-

ния, которой нет в нем, нет даже в самой совершенной форме его, в символизме.

Символизм как искусство всегда двойственен; каждый символ всегда соединяет собой два элемента, во-первых, *то, что* символизируется, и, во-вторых, *то, через что* последнее символизируется. Символ есть обнаружение, а следовательно, он всегда относителен, ибо *как и для кого* обнаруживается сущность — суть ограничивающие условия обнаружения.

Двойственный и переходный характер эстетического созерцания нигде так не обнаруживается, как именно в символизме.

Мы считаем, что самая совершенная форма созерцания лишь наполовину приоткрывает дверь, оставляя в неустойчивом равновесии весь ход душевных движений, раскалывая их на два параллельных процесса, которые связаны системой соответствий, но никогда не могут слиться в одно целое, никогда не могут быть сведены к чему-то третьему, что их держит и разрешает. Никогда явление не покрывает целиком символа, символ всегда склоняется или к идеализации явления, становясь чистой мечтой, или к естественному видоизменению его, превращаясь в фантастику, или к условности, делаясь аллегорией.

Разложив реальное единство на два мира и установив их соответствие, невозможно остаться на стадии простого созерцания, простого внутреннего наблюдения, ибо дух бессознательно вовлекается в борьбу и стремление взаимного преодоления, коренящегося в самой сущности обоих процессов; ощущая становящуюся норму и сопротивление преодолеваемого ею материала, осязая все последовательные фазы воплощения, невозможно не услыхать соответственного отзвука внутри себя на каждую форму и стадию взаимно переплетающихся и взаимно преодолевающих элементов, открываемых во всей их бесчисленной сложности, созерцанием.

Если искусство — познание, то познание sui generis *; оно всего более требует наличности синтетического единства познания и творчества; невозможно указать предел, за которым познание у художника превращается в изобретение и за которым изобретение снова становится объектом созерцания. Самое созерцание требует условий, которые ставят самого субъекта созерцания в исключительное положение, следовательно, созерцание с самого начала уже требует иной формы субъекта.

Художественное созерцание всего более активно, оно по сущности своей имеет бо́льшую связь с волей и чувством, чем с рассудком. Созерцание на известной стадии напряженности есть уже действие; схватывание, поглощение объекта, саморастворение в нем — есть уже обогащение субъекта, рост его, частичная метаморфоза.

---

* особого рода (*лат.*).

Видеть иной мир — значит уже стать иным, самому всегда тонуть взором в свете, самому озариться до глубины духовной сущности; постичь тайны и планы воплощения — значит овладеть тайной собственной сложности, знать стройный состав своего «я»; развитие особой эластичности своей духовной личности есть уже практика, уже действование.

Сущее — лишь взаимное проникновение субъекта и объекта; каким же образом мыслимо углубление одного без соответственного видоизменения другого?.. Остановить творческий процесс созерцания на стадии чисто художественной символизации и навсегда абсолютно преградить путь дальнейшего углубления и напряжения последнему — не значит ли навсегда остаться между двумя бесконечными плоскостями, этой, быть может, самой страшной формой «дурной бесконечности»?

Нет, не было и не может быть ни одного великого художника, который не превращал бы в самые высокие миги вдохновения своего созерцания в ясновидение, своего лирического движения в экстаз, своего вдохновения в молитву, своих разрозненных символизаций в иерархическую символику.

Самая же тонкая и чуткая форма искусства — символизм по существу склонен к слиянию с мистицизмом и ясновидением.

Вещи как таковые существуют лишь для того, кто сам вещь, и лишь постольку, поскольку он сам вещь. Чистая сфера духовности доступна лишь бестелесному существу, — все промежуточные планы — двойственным по своей природе существам, среди которых находится и человек.

Для человека, который по своей природе одновременно и вещь и дух, и феномен и ноумен во всей сложности сплетения форм проявленности, вселенная неизбежно является одновременно и совокупностью вещей, и бесконечным рядом ступеней мировой души. Несомненно, однако, что вселенная неодинакова для различных субъектов, стоящих на неодинаковых ступенях духовности. Следовательно, существует столько же разных миров, сколько существует различных воспринимающих сознаний, различно организованных. В процессе созерцания всего более оправдывается принцип «similia similibus». Никакого самодовлеющего критерия для определения истинно сущего нет и не может быть, кроме внутреннего опыта и совпадения нескольких опытов при одинаковых условиях. Кант был совершенно прав, формально определяя истину только как «соответствие познания с его предметом».

Разум, предоставленный себе самому, не может доказать невозможности иного опыта, иного метода постижения вселенной, чем постижение ее как совокупности феноменов. В этом вопросе разум по существу нейтрален.

Пока мы опираемся исключительно на чувственный опыт и на логические выводы из него, для нас незыблемо основное положение Канта: «Для нас остается совершенно неизвестным, в чем состоят свойства предметов в себе, в отвлечении от всей восприимчивости нашей чувственности. Мы не знаем ничего, кроме нашего способа воспринимать их, способа, который свойствен только нам и может принадлежать только человеку»... («Критика чистого разума», с. 66)[7]. Для нас неоцененно важен именно отрицательный смысл этого утверждения. Если ни «восприимчивость нашей чувственности», ни «чистый разум» не дают нам познания сущности, то, очевидно, или она вовсе непознаваема, или познаваема иным методом. Одним из таких методов и является художественная интуиция, однако и она, как мы показали уже это, дает лишь относительное постижение, то есть не дает до конца постижения сущностей.

Но, не давая всей цельности знания, художественная интуиция (в форме символизма) намекает нам на возможность дальнейшего развития этого метода. Ограниченность символического познания обусловлена ограниченностью человеческой природы, ее двуединством. Человек есть воплощенный дух и именно этим ограниченный.

Следовательно, граница познания — в телесности познающего субъекта.

Отсюда ясен вывод о том, что maximum познания обусловлен maximum'ом преодоления этой телесности; целый ряд эмпирических наблюдений, идущий из глубины столетий, внешним образом подтверждает этот теоретический вывод.

Всегда и везде наблюдалось огромное повышение и обострение психической восприимчивости и развитие огромной интуитивно-познавательной силы, доходящей до непосредственно-экстатического созерцания сверхчувственных объектов, до развития способности обнимать обширный ряд явлений, выходя из границ времени и пространства. В настоящее время самое существование этих так называемых «оккультных феноменов» является безусловно признанным точной наукой. Наука не только дает уже сложную классификацию последних, но пытается, применяя экспериментальный метод, построить целый ряд гипотез, переходя от простого наблюдения к объяснению их *. Эти явления известны под име-

* Среди огромного числа ученых, работающих над изучением оккультных феноменов, должно особенное внимание обратить на работы Карла Дю Преля «Философия мистики», «Загадочность человеческого существа», «Монистическое учение о душе», «Экспериментальная психология и экспериментальная метафизика», «Магия как естествознание» и «Раскрытие души». Особенно замечательна теория Дю Преля об экстерриоризации так называемого «ода», то есть о выделении особого физико-психического вещества

нами «телепатии», ясновидения, сомнамбулизма, магнетического сна, внушения, иногда под более общим термином «транса»; касаться их сущности и взаимоотношений решительно невозможно без углубления в специальные области знания; последнее не входит в нашу задачу. Для нас важно лишь одно — отметить теснейшую связь всех явлений этого порядка (как бы мы ни подходили к их объяснению) с самыми глубокими и интимными явлениями художественного творчества. По мере углубления и утончения последнего, по мере того, как художественное созерцание все более и более отдаляется от непосредственного соприкосновения с

---

из человеческого тела, которым он и объясняет очень многие оккультные явления; большой фактический материал по телепатии находится в трудах и отчетах ученого английского «Общества для исследования психических явлений», основанного в 1882 г. Г. Майерсом и Подмором. Весьма важны также и работы проф. Рише, опровергнувшего теорию «случайных совпадений» при телепатических явлениях.

Первоначально все виды «оккультных явлений» не различались по существу исследователями и изучались под общим термином «животного магнетизма». Одним из ранних исследователей этих явлений был знаменитый Кабанис в своей книге «Rapports du physique et du moral».

Метафизическое обоснование телепатии пытался дать Гегель, исходя из эстетики Канта. В своей «Философии духа» он говорит между прочим: «Рассудок не может верить в явления животного магнетизма (то есть телепатии), так как, находясь в подобном состоянии, дух не связан ни местом, ни временем, его явления не объяснимы цепью причин и действий, он переступает за пределы чувственности и все это кажется рассудку невероятным и чудесным»[8]. Одним из самых незыблемых оснований возможности и даже необходимости телепатических явлений служит вся великая философия Шопенгауэра и отчасти Гартмана, у нас очень многое сделано в этом отношении В. Соловьевым и А. Белым.

Из других общих работ по оккультизму, теоретической магии, телепатии и гипнотизму, составляющих в настоящее время целую огромную литературу (начало которой положено опытами Франца Антона Месмера и доктора Брэда), следует отметить классический труд Рейхенбаха «Der sensitive Mensch», Хейнекена «Electricité animal», Ходжсона «Некоторые феномены транса», Baulier «Le principe vital», Artique «Essai sur la valeur des rêves», Tissier «Les rêves» — и указать на всю огромную, специальную литературу по спиритизму и медиумизму, соприкасающуюся весьма тесно с вопросами о сущности «оккультных явлений».

Из русских авторов должно отметить солидные и осторожные работы Аксакова. Целый ряд медицинских исследований, блестящие работы проф. Бутлерова, а также работы Рише, Шарко и Крафт-Эбинга дают детальное описание и наблюдение всех явлений этого порядка.

чувственным миром явлений и погружается в сверхчувственную сферу, стремясь в формах видимого передать постижения высшего порядка, то есть *символизируя*, все неизменные симптомы, свойственные «оккультным явлениям», начинают сначала сопровождать художественное творчество, а затем все более и более становиться самой его сущностью. Знаменательно совпадение именно этой постепенности в переходе от реального к сверхчувственному в самоуглубляющемся процессе символизации и в процессе развития ясновидения и сомнамбулизма. Этот ритм в переходе от видимого к невидимому и заставил Дю Преля предположить существование «одических излучений», т. е. особой формы утонченной и бесконечно чувствительной материи, образующей в каждом человеке нечто вроде «астрального двойника» теософов, т. е. того второго материального, но невидимого глазу человека, которого он назвал «внутренним магическим человеком». «Мы должны, — говорит он в своем классическом, научном труде «Магия как естествознание» [9], — принять, как деятеля, внутреннего, магического человека...»

«Если мы проанализируем все эти магические функции, то найдем как последний член физического процесса — "одическое излучение", с которым мы неизбежно вступаем в физику невидимого, но отнюдь не сверхъестественного».

«Всякая магия обусловливается тем, что "внутренний одический человек" находится в связи с внутренним одическим состоянием вещей природы, получает от них впечатления и может на них воздействовать» («Магия как естествознание»).

Сущность символизма — установление точных соответствий между видимым и невидимым мирами; направляя свое созерцание сквозь видимое к невидимому и передавая осязание последнего через новое сочетание или даже видоизменение элементов реального, всякий символист тесно соприкасается с «одическими состояниями» всех вещей природы. Возможность символизации явлений основывается на развитии внутри себя той повышенной чуткости и восприимчивости, которая образует связь между «одическим человеком» и всеми «одами вещей».

Такова взаимная связь символизма и магии, художественного творчества, ясновидения и телепатии вообще.

Уйти от двойственности и антиномичности (художественного) символизма, о котором мы говорили выше, возможно лишь установлением самой тесной связи между последними пределами телесности субъекта и «последними членами физического процесса» объектов.

Однако эта связь должна углубляться неуклонно и безгранично, ибо сущность всякого творческого созерцания — влечение к бесконечному. Каждая дальнейшая ступень здесь снимает одну форму

и обнаруживает под ней следующую, более глубокую, более одухотворенную и более субстанциальную, как в объекте, так и в самом субъекте, точнее в единстве их сложного взаимодействия.

Телесная форма оказывается оболочкой одической формы (другими словами, «астральной»), одическая — оболочкой души, создавшей эту одическую форму как орудие своего проявления, как среду для обнаружения своих функций, но сама индивидуальная душа лишь оболочка еще более тонкого и более одухотворенного «я», создавшего и самую душу как низшую форму проявления. И так до бесконечности углубляется и утончается в процессе созерцания процесс восходящей спиритуализации от тела через «душу» к «духу» («я»).

Для нас особенно важно подчеркнуть два свойства последнего: параллельное спиритуализации слияние и объединение разорванных некогда субъекта и объекта и параллельное попутное преодоление тяготения времени и пространства.

Необходимым условием их обоих является ритмически правильная постепенность в спиритуализации субъекта и соответственной спиритуализации объекта. Самая ничтожная ошибка в этом соответствии неминуемо влечет непоправимые и гибельные последствия.

При соблюдении же этой гармонической, соответственной ритмичности весь сложный процесс будет развиваться правильно и стройно, постепенно претворяя художественное созерцание в ясновидение, творческое вдохновение в мистический экстаз, постепенно снимая границы между субъектом и объектом и заменяя их раздельное бытие и взаимное восприятие через познание себя — двуединым, слитным бытием, становящимся eo ipso и познанием, которое тем самым будет и самосознанием, единым таинственно-цельным бытием, *бытием в видении*.

Для сознания, мгновенно пробужденного от подобного состояния ясновидения, последнее всегда должно неизбежно представляться, как только что мелькнувшее единое в себе и лишь теперь после пробуждения подлежащее разуму, вне времени и вне пространства, увиденное видение, сиявшее вне индивидуального сознания.

Это устремление экстатического созерцания к всеединству в видении, как к высочайшей стадии последнего, характерно для каждого мистика. Здесь мы не знаем исключений. Но особенно существенно и поразительно то обстоятельство, что, исходя из поэтической символизации, экстатическое ясновидение на самых высших ступенях своих переходит в чистое духовидение и открывает, как предельный, верховный лик, как последнее видение неизменно *все тот же единый Лик*, начиная от древней восточной мистики до «Апокалипсиса», от первых веков христианства до последних пе-

сен «Божественной Комедии» Данте, в наше время отражаясь в «Мистическом хоре» гётевского «Фауста», в проникновеннейших страницах «современного символизма»: и в «Элеоноре» Э. По[10], и в лучших сонетах Бодлэра*, и в перлах лирики В. Соловьева, и в самых ослепительных образах «Симфоний» А. Белого.

Ниже мы подробно коснемся вопроса о всепоглощающем значении для творчества А. Белого культа Вечной Женственности, этого основного Символа всей его символики, этой верховной идеи всей его системы идей, лейтмотива всей его лирики и единого живого центра его религии.

Теперь же нам необходимо просто отметить, что и все его четыре «симфонии», составляющие одно стройное, музыкальное целое, имеют своим центром именно этот Лик Вечной Женственности.

Сущность А. Белого — предвестье и предвидение нового человека, грядущего во имя нового Бога, в нем воплощенного, им в себе обнаруживаемого и созидаемого.

Самым ярким символическим обнаружением этого нового и вечного Бога служит у А. Белого, в резкой противоположности с Ницше, образ Вечной Женственности, что внутренне сближает его мистику и его лирику с самыми глубокими и чистыми струями мистики и лирики (всегда глубоко символической) Вл. Соловьева, вдохновляя «декадентский пафос» А. Белого старомодными, примитивными ритмами нашего великого метафизика Вечной Женственности, лишь иногда, в часы досуга, бравшего в свои руки лиру. Но если Вл. Соловьев, как поэт, прежде всего стыдится и страшится назвать этот вечно ускользающий и вечно возвращающийся Лик, восклицая:

Заранее над смертью торжествуя
И цепь времен любовью одолев,
Подруга Вечная, Тебя не назову я,
Но Ты почуешь трепетный напев...[11] —

то А. Белый именно стремится назвать и воплотить его, насколько это возможно.

Если мы сравним всякую систему символов со стеклянным куполом собора, достигающего только в одной точке наибольшей высоты, то неизменно мы встретимся в каждой системе с тайным желанием ее зодчего выбить именно в этом месте стекло, чтобы непосредственно созерцать купол самого неба, вместе с созерцающим взором, бегущим в безбрежность.

Это стремление и будет описанным выше стремлением превратить символизм в ясновидение, творчество в самообнаружение последней Тайны, уничтожить разорванность между субъектом и

* Я имею в виду его сонеты «Живой факел», сонет без заглавия «Que diras tu...» и особенно «Смерть любящих».

объектом, всю бесконечную сложность символических соответствий разрешить единым слиянием в едином видении.

Здесь именно и возникает неизбежно желание (быть может, безумное) уйти от теней вещей и созерцать самые вещи с иной, сокровенной, цельной и незыблемой точки зрения.

Но именно тогда, на высотах созерцания всех вещей, освобожденных от их оболочек, таинственно преобразуется и самое «я» созерцающего, и телесную часть себя самого он видит тающей вместе с этими оболочками всех вещей.

Тогда именно на высотах экстаза художник становится ясновидящим, созерцатель тайны — теургом, мистик — духовидцем и магом.

Символизм, эта тончайшая из возможных границ двух миров, оказывается превзойденным, и каждый символ начинает приобретать гиератическое значение.

Между таким прозревающим и внешней средой устанавливается иное взаимоотношение, ибо ясновидение всегда вместе с тем есть и самовидение*.

Устремление «я» от периферии к центру представляется мыслимым, как бесконечность, ибо всегда за одной оболочкой оказывается другая, более тонкая, и так далее, что уже разъяснено нами выше.

В этом признании бесконечного ряда освобождений духа от его оболочек, начиная с «астральной», от последней через цепь других звеньев к чисто духовной личности, при знании, на котором vice versa** покоится вся теория и практика великой восточной мистики и современного оккультизма, не заключается ничего догматического или произвольного.

Мысль о том, что психическая монада сама творит себе оболочку, характерна в наше так называемое позитивное время даже для такого, например, «серьезного» и «научного» психолога, как Вильгельм Вундт, в «Логике» которого есть, например, хотя бы следующее положение: «Не психологическая жизнь продукт физического организма, но обратно — физический организм во всех своих целесообразных приспособлениях, отличающих его от неорганической массы, есть психическое создание»[13].

Это искание психического центра внутри себя, требующее пробуждения новых областей и видов чувствительности и энергии, являющееся манифестацией новых сил и новых измерений, лежа-

---

* Это понимал и заявил уже Шопенгауэр, говоря: «В нас самих скрывается тайный порог, обнаруживающийся в сомнамбулизме и ясновидении, где он возвещает то, что в бодрственном состоянии не сознается нами вовсе» («О духовидении»)[12].

** наоборот (*лат.*).

щих безмерно глубже нашей наличной «трехмерной действительности», мыслимо лишь при перемещении «психофизического порога». Последнее и имеет место во всяком ясновидении, будучи естественным отправлением высших психических функций, давая в гипнотизме и сомнамбулизме искусственную форму такого перемещения*.

Пределов для подобного «перемещения» теоретически указано быть не может.

Только трудность наблюдения и пределы, накладываемые языком, всегда чувственным в своих основах, являются здесь существенными препятствиями. И тем не менее мы имеем несколько примеров самого напряженного, самого крайнего вида ясновидения, переходящего почти до конца в состояние чистого и свободного «духовидения», последние стадии которого характеризуются полным освобождением от осознания внутренних творческих усилий, от сознания раздвоения на «я» и «не-я», полным отсутствием всякого мигания, сопровождающего обычно все процессы углубленного созерцания.

Это состояние слияния с видениями, «бытия в видении» (как мы сказали выше), эта поражающая до ужаса наивность передачи и определительность образов, чуждых всякой чувственности, свойственны только высочайшим формам духовидения.

Не говоря о древних памятниках и догматических системах, я хотел бы указать здесь, как на подобный пример духовидения, на творения мистика, по самым откровенным своим устремлениям родственного обоим величайшим нашим мистикам, Вл. Соловьеву и А. Белому: я говорю о великом Сведенборге.

---

* Последнее не отрицает наука психология. Конечно, все это абсурдно для материалистов, то есть для «догматиков наоборот». Но, поскольку материализм не миросозерцание, а особый вид умственного помешательства и последний предел морального извращения, он не может быть предметом серьезной критики. Материалистов в сущности должно лечить и сожалеть... Интересно сравнить последний взгляд с широтой взглядов некоторых современных представителей строгой науки, которым последнее не мешало быть мистиками и спиритами. Характерным примером таких «свободных умов» служат Ломброзо и Фламмарион, оригинально и смело многократно высказавшие свой скептицизм в отношении материализма. Фламмарион так говорит о физических пределах нашего «я»:

«Наш земной организм можно сравнить с двухструнной арфой, одна струна которой — глазной нерв, другая — слуховой нерв. Известный вид движения заставляет вибрировать первый, другой вид движения — второй: это — вся область человеческих ощущений, более узкая, чем у некоторых видов животных (например, насекомых)... Но ведь в действительности существует в природе не два, не десять, но сто, тысяча видов движения...» («Неведомые силы природы»)[14].

Конечно, простота, свобода и детская чистота его видений, текущих столь же естественно и необходимо, как видения дантовского «Paradise», недостижима ни для рефлектирующего и одновременно слишком догматичного духовидения Вл. Соловьева, ни для запутанного и всегда бегущего через все возможные противоречия и антиномии, всегда стремящегося одновременно сохранить и свойства эстетического символизма, и остаться на высотах чистой мистики А. Белого. Но внутреннее сродство их устремлений, их бессознательных влечений, подчас даже их стиля, неоспоримо.

Немногим даже среди пророков было дано так просто, так внутренне убедительно говорить, скрывая за наивными словами свой необъятный мистический опыт, как говорил Сведенборг, этот человек-Ангел. «И об этом я говорил с ангелами... Это не была еще Ангельская радость и она едва равнялась самой легкой степени ее, как мне было дано постичь...»

«Я также на деле убедился, что человек уносит с собой в ту жизнь всю память свою»...

И далее, еще более проникновенно и странно убедительно:

«Прибывшего из здешнего мира новичка друзья его и вообще бывшие знакомые тотчас же узнают... по его жизненной сфере, едва они к ней приблизятся»... («О небесах, духах и аде» Сведенборга)[15].

Для Сведенборга характерно это странно-наивное спокойствие экстаза, ставшего уже давно его сущностью, его обычным состоянием и его нормальным восприятием сразу обоих миров. Мир духов разверзается перед ним отрешенно от мира вещей. Его ясновидение есть самый чистый вид духовидения, ибо он отделяет в своих созерцаниях оболочки всех явлений и существ от их чисто духовных агентов, обычно отрешаясь даже от так называемых их «астральных форм» (по терминологии спиритуалистов «флюидических двойников») и воспринимая последние principia непосредственно. Поэтому говорить о художественном символизме у Сведенборга едва ли возможно. Напротив, самой характерной чертой ясновидения-созерцания А. Белого в его «Симфониях» является одновременное совмещение духовидения (как последней цели) с ясновидением «астральных форм» и неуклонное соединение последнего с чисто художественным отображением вещей через непосредственную символизацию.

Все эти три элемента так переплетены, перетасованы, переставлены и слиты в одно через совершенно особенный, ему одному свойственный потусторонний ритм, что произвести анализ всех этих элементов в каждом отдельном случае решительно немыслимо. При этом особого рода напевность, ритмичность образов, словесных сочетаний и созвучий, построенных путем сложнейшей инструментовки, им впервые намеченной и стоящей совершенно

особняком во всей русской литературе, не поддается объективному учету и должна быть изучена в специальных, научных трудах по словесному контрапункту, то есть сообразно методам новой науки, основание которой положено его же последними работами по ритму[16].

Мы должны, однако, заметить, что эта ритмическая напевность, составляющая, быть может, самое существенное во всех «симфониях» (что явствует уже из самого их названия), не есть гармония чисто звуковая или своеобразная метрика прозы; эта музыка, точно схваченная и отраженная в искусственных сочетаниях словесных средств, кажется исходящей из самих вещей, кажется как бы тем невидимым эфиром, который проникает все, о чем говорится в этих произведениях А. Белого, стоящих даже формально по самому замыслу автора на границе двух областей — поэзии и музыки*.

Мы ограничимся здесь приведением нескольких мест, располагаемых по степени их возрастающей сложности.

Вот отрывок из самого начала «Северной симфонии», первой в порядке творчества и наиболее простой в смысле формы:

«1. Большая луна плыла вдоль разорванных облак.

2. То здесь, то там подымались возвышения, поросшие молодыми березками.

3. Виднелись лысые холмы, усеянные пнями.

4. Иногда попадались сосны, прижимавшиеся друг к другу в одинокой кучке.

5. Дул крепкий ветер, и дерева махали длинными ветками.

6. Я сидел у ручья и говорил дребезжащим голосом:

7. “Как?... Еще живо?... Еще не уснуло?”.

8. “Усни, усни... О, разорванное сердце”.

9. И мне в ответ раздавался насмешливый хохот: “Усни... Ха, ха. Усни... Ха, ха, ха...”

10. Это был грохот великана. Над ручьем я увидел его огромную тень...»

---

* Сам автор разумел именно это, говоря в предисловии ко второй «Симфонии» следующее: «Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов.

Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и идейно-символический. Во-первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением; отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки, отрывков на стихи (музыкальные фразы); повторение музыкальных фраз подчеркивает это разделение».

В этом отрывке только бледно намечены те элементы и те их сочетания, которые в «Четвертой симфонии» доведены до высочайшей степени сложности и ритмичности.

Во второй, «Драматической симфонии» А. Белый уже дает в зачатке все элементы своего нового, своеобразного стиля. Параллельно с этим в этой второй «Симфонии» находятся налицо в прихотливых до бесконечности сочетаниях и все внутренние элементы того способа созерцания-ясновидения, о котором мы подробно говорили выше.

Мы нарочно приводим здесь тот отрывок, в котором находится сочетание художественного символизма (символизация вещей) с чисто мистическими проникновениями в сферу чистого экстаза:

«1. Домá гора горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи.

2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмехались над заветными мыслями его, выпуская столбы дыма.

3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.

4. Были на дворе и две серые цесарки.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил "чудо", а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.

7. А она стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием.

8. Хотя поливальщик утешал всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи.

9. Хотя смеялся всем в глаза свод голубой, свод серо-синий, свод небесный и страшный с солнцем-глазом посреди.

10. Оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей.

11. И эти песни были, как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались.

12. Едва успокаивали, — и уже раздражали.

13. Вечно те же и те же, без начала и конца».

В этом по-своему заключенном, музыкально цельном отрывке перед нами все элементы нового оригинального стиля «симфоний» А. Белого.

Ритмическое, монотонное наплывание отдельных и даже иногда раздельных фраз, дающих несколько беглых образов, объединенных одним общим образом, сочетающихся исключительно по законам ритма настроения и ритма слов, намеренно вопреки зако-

ну внешней, чувственной ассоциации, странная дисгармония, производимая диссоциацией зрительных образов, движущихся как бы вне пространства и времени, и в то же время таинственная, внутренняя, возникающая из недр самого созерцающего духа, гармония, магически снимающая и разрешающая эти зрительные диссоциации, непрерывный, плывущий одновременно на всех планах, разорванный и странно мигающий, подобно картинам синематографа, поток образов, рассматриваемый одновременно со многих, противоположных точек зрения, — все это, вместе взятое, для опытного наблюдателя сразу же сближает стиль А. Белого со стилем экстатического ясновидения, однако еще не порвавшего окончательно с языком и методом художественной символизации.

Соединение обоих способов созерцания дает тот своеобразный стиль, который неизменно отличал всех художников-ясновидцев, напрягавших и истончавших символическую форму творчества до той степени, когда она становилась уже особой формой *визионерства*.

Именно этой двойственностью, хотя бесконечно более гармоничной, отмечены последние песни «Commedia divina» Данте, единственный творческий гений которого, соединившийся с ясновидением астролога и знанием посвященного, запечатлел в огненных терцинах ритм небесных сфер, эту высочайшую из всех тайн.

В менее цельной форме тот же экстатический, полухудожественный, полувизионерский стиль находим мы и в загадочной книге Флобера «Искушение святого Антония», где вся бесконечная вереница видений, опирающаяся на сравнительно-исторический анализ и подвергнутая самой совершенной и взыскательной художественной чеканке, в то же время являет собой сложнейший и касающийся сокровенных тайн анализ экстатически-созерцающего духа, для которого стерта граница между внешним и внутренним, уничтожены пределы личного «я», который неизменно восклицает после каждого нового, исчезнувшего видения: «Это было воображение, ничего больше, напрасно я ломаю себе голову».

В самых существенных частях этой книги неизменно, как в сновидении, как в сомнамбулизме, мы встречаем знаменательные слова: «Антоний видит себя в Александрии...», «Антоний находит среди них (то есть призраков) всех своих врагов, одного за другим...»[17] Бесконечная вереница чудовищных идолов, полубогов, полузверей, воплощение всех грехов, ужасов и химер, проходящих перед грезящим Антонием, есть символизация всех собственных его чувств, мыслей, тайных желаний и пороков, символизация мистических бездн всякой человеческой души, разверзающейся только в мгновения экстаза, одаряющих ее даром самовидения.

Не говоря об «Arcana»[18] Сведенборга, мне хотелось бы указать еще на несколько произведений, скрывающих под символически-художественной оболочкой постижения чисто телепатические и явные следы визионерства и духовидения.

Возможно ли иначе, чем исходя из предложенного нами объяснения, понять и овладеть самыми значительными главами «Заратустры», этой «новой библии» будущего человечества, возможно ли иным путем просто даже подойти к объяснению самого чудесного и великолепного события нашей эпохи, к почти внезапному превращению базельского профессора филологии, уже, казалось, окончательно впавшего в безнадежный позитивизм и атеизм, в боговдохновенного пророка, родившего в недрах своей души почти внезапно новое откровение нового Заратустры, не сознающего всего, о чем он возвещает, заговорившего о самых сокровенных тайнах будущего и совпавшего в самых существенных своих словах со словами эзотерических учений, которых он не мог знать, непосредственно заговорившего не в обычном своем стиле афоризмов-парадоксов и полемических аргументов a contrario*, а великолепной, пестрой, как восточный ковер, как шкура леопарда, содрогающейся, как язык апокалиптических откровений, величественной и неизгладимой, как древние гиероглифы и клинообразные знаки, речью древних персидских магов.

Ницше унес с собой в могилу тайну этого превращения, тайну об источниках своего озарения, так же как и тайну своего безумия и своей преждевременной смерти, но тем не менее не подлежит ни малейшему сомнению, что его «Заратустра» или ничто, или книга, написанная ясновидящим, нашедшим внутри себя свою высшую санкцию, книга чисто бессознательных откровений, книга последней мудрости и пророческого достоинства.

Во всяком случае художественный символизм «Заратустры» лишь покров, ибо бесконечно дальше, бесконечно глубже видит «око Заратустры»...

Есть еще и другие примеры этого совмещения символизма с ясновидением, примеры, касающиеся совершенно других сфер духа и не имеющие ничего общего с Ницше. Ограничусь двумя.

В «Исповеди» Де Квинси и в «Искусственном рае» Ш. Бодлэра[19] мы находим также бессмертные образцы созерцаний, возникающих не только (или, точнее, не столько) из символизации отображенных явлений, сколько из экстатического видоизменения условных законов достаточного основания и «форм чувственного восприятия»; обе эти книги, озаренные светом истинного художественного творчества, однако по самой своей сущности и задаче стоят решительно в стороне от чистого искусства, от «художе-

* от противного (*лат.*).

7 Зак. 3458

ственного символизма» в тесном смысле слова. Их значение — значение единственных в своем роде «человеческих документов», попытки кристаллизации в образах и метафизических схемах тех исключительных состояний избранных душ, когда чрезмерная обостренность всех чувств и сверхчеловеческая восприимчивость растягивают обычные рамки постижения, перемещают «порог сознания» глубоко за пределы нормальной сферы сознательного и, являя весь мир решительно иным, сообщают сознанию способность ясновидения.

Та болезненность и извращенность, которая неизбежна при искусственном развитии (внешними средствами) этих состояний экстаза, является лишь последствием, а не их сущностью и отнюдь не их причиной; при естественном возникновении экстаза последних не бывает, не должно и не может быть.

Сопоставляя экстатический характер созерцания «симфоний» А. Белого с этими двумя книгами, мы чувствуем необходимость отметить именно естественный, непроизвольный, ставший как бы второй природой его души неудержимый характер визионерства автора «симфоний».

В этом легко убедиться, пробежав глазами любое место, случайно выбранное. В вызывании и движении этих образов-видений нет искусственности пробуждения, нет фатального «завтра» всех, прибегавших к культивированию искусственных экстазов.

«Вторая симфония» А. Белого, вызвавшая особенное внимание, послужившая узловым пунктом в процессе революции стиля и одной из главных вех «перевала сознания» наших дней, вызвала множество критических статей и мнений, из которых огромное большинство рассматривало ее как чисто художественное создание и этим совершенно просмотрело всё ее единственное значение и все ее особенности.

Однако и тогда уже немногие поняли, что́ такое эта необычная форма и в чем внутреннее устремление ее автора, прежде всего мистика и визионера, всего менее только стилиста или «декадента-поэта», как говорилось в то время в интеллигентной толпе и литературном демимонде (прессе).

В «Новом Пути» появилось несколько нерешительных строк, в которых зазвучал первый робкий отзвук сочувствия: «Все это снилось мне когда-то. Лучше: грезилось мне на неверной, вспыхивающей черте, которая делит краткий сон отдохновения и вечный сон жизни... Я говорю, что это не книга. Пускай гадает сердцеведец, торопится запоздалый путник и молится монах»[20].

Но самое глубокое понимание эзотерического и символического значения этой изумительной экстатической поэмы неожиданно прозвучало не в специальных органах, а в фельетонах газеты «Приднепровский край», где в двух статьях (1903 г., декабрь)[21],

подписанных инициалом Э., был дан столь же даровитый, как и проникновенный разбор «Второй симфонии» *.

Г-н Э. опытной и тонкой рукой поставил в связь эту «Симфонию» с целым рядом произведений (Ибсена, Гете, Жан-Поль Рихтера, Достоевского и др.), сущность которых вне пределов чистого художества, основное тяготение которых в «новом устремлении» в ту область будущего торжества духа, где завершится искомый уже века человечеством великий синтез философии, поэзии и религии.

В тех же замечательных статьях, представляющих собой лучшее изо всего, что когда-либо было сказано о А. Белом, г. Э. весьма тонко углубился и в вопрос новой музыкально-словесной формы, намеченной Белым.

Критик подверг специально музыкальному анализу даже самое название «симфония», выбранное поэтом-мистиком; весьма существенны его соображения по этому поводу: «Следует признать, что термин "симфония" можно допустить здесь лишь с большими оговорками; словесное искусство неспособно вполне сродниться со столь специфически сложными построениями, какие выработало искусство музыкальное; избранный автором термин надо понимать не иначе как понимаются термины: картина, портрет, в применении их к словесным описаниям и характеристикам; ни с музыкальным, ни с изобразительным искусствами слово в их формах соперничать не может, но проникновение, впитывание одним искусством элементов другого всегда было, есть и будет, вопреки всем перегородкам, которые строятся теоретиками и рушатся от первого дуновения талантливого практика, то есть — артиста, а не ученого...»

«Смелая, почти дерзкая попытка Андрея Белого знаменательна как яркий признак проникновения поэзии элементами музыки...»

«До недавнего времени искусство слова *сознательно* было в близких отношениях только с изобразительными искусствами, и эстетика, главным образом, имела в виду их взаимодействие; ныне все более и более центр тяжести перемещается в музыку; *музыкальность* (не только в смысле звучности и метрики) становится таким же *качеством* произведений словесного искусства, как живописность, рельефность, картинность; вдумчивые худож-

---

* Позднее мы узнали, что под этим инициалом скрывался один из самых тонких критиков — г. Вольфинг, на страницах той же газеты в свое время поместивший целый ряд очерков о Ницше, Мережковском, Р. Вагнере, Ганслике и по вопросам педагогики и общественной психологии. Прискорбно, что всем этим статьям не суждено было снова появиться в более доступной и более осязательной форме.

ники, независимо от своей специальности, ясно сознают, что необходим полный пересмотр эстетики»...

Далее г. Э. указывает, что термин *симфония*, даже взятый с оговорками, не везде оправдан автором: «Крупнейший недостаток — во второй симфонии часть первая является механически пристегнутой и роль ее, собственно говоря, выполняется второю»... «Первая симфония гораздо стройнее в формальном отношении, но *в общем* нельзя не признать, что эти произведения А. Белого скорее могли бы быть названы *сюитами*, нежели *симфониями*»...

Тем не менее автор этой статьи существенно промахнулся, говоря о вероятном будущем «симфонии» как новой формы сочетания двух смежных видов искусства. Он писал:

«Будущности "симфония" не имеет, но многие приемы ее разовьются и укрепятся в сильных руках самого автора в других его произведениях и будут схвачены и привиты другими писателями».

Случилось как раз обратное.

Тогда как «другие писатели» исказили и опошлили эту новую форму до неузнаваемости*, сам ее создатель продолжал года работать над ней, продолжая усложнять и истончать узор ритма и органическую связь двух видов искусства, из сочетания которых и явилась самая форма «симфоний».

После «Третьей симфонии» («Возврата»), в которой те же основные элементы были проведены в иную связь, иную в смысле большего торжества чисто художественных задач, в смысле приближения к методу параллельных соответствий, большего разделения элементов чисто бытового, реального и музыкально-мистического, ставшего, благодаря этому разделению, фантастическим (как это имело место частично раньше, в «Первой, северной симфонии»), А. Белый создал наконец «Кубок метелей», свою четвертую и пока последнюю симфонию.

В этой симфонии А. Белому удалось снова вернуться к органическому, целостному переплетению всех элементов, напрячь до небывалой степени динамику образов, усложнить ритмический узор до неуловимой никаким анализом степени, придать всем этим капризно уплывающим, чтобы снова и снова вернуться в свое время, образам и видениям стройный, строго предопределенный характер. Хаотическое кишение образов, погоня оболочек вещей, лишенных сущностей, за своими астральными телами, сложнейшая координация путем целой сети невидимых нитей каждого с виду капризного движения, каждого изгиба, уклона и расщепления ради будущего соединения, особенно же ритмическое чере-

* Интересно преломление новой формы А. Белого, пожалуй, только в романе «Пруд» и некоторых других вещах Алексея Ремизова[22].

дование последовательных приливов и отливов великого хаоса, за которым следует вспыхивание рожденной им звезды, — все это лишь внешний покров, еще более пышный, еще более пестрый, прикрывающий еще более безумный и трепетный порыв экстатического ясновидения, брошенный через одну бездну к другой, влекущейся все к тому же лучезарному Видению, к тому же исступленному и блаженному созерцанию Вечно-Женственного, но разыгранный самим же самосозерцающим сознанием как по нотам *.

Мы не будем по указанным выше причинам подробно разбирать словесно-музыкальную инструментовку «Кубка метелей»; мы ограничимся приведением отрывка из четвертой части ее, озаглавленной «Сквозные лики», отрывка, в котором описывается фонтан. Читатель сам воочию увидит всю непередаваемую утонченность, сложность и ритмичность образов и слов, щедро рассыпанных здесь:

«О, вода, — рев пены, о, серебряное кружево,

Над бассейном, как птица сквозная, ты брызнула лётом.

Брызнула лётом: стала хрустальным щитом. Изнемогла, ниспадая трескучим хрусталем.

Ах, хрустали.

Гремите, гремите, хрустали золотые.

Громче гремите, хохочите громче, гремите громче — падайте фонтаном, падайте.

И брызгами смеха оплакивайте восторженно.

Из-под сквозных хрусталей кружевных, кружевных, сквозных белая грустная голова, замирая, плыла над брызгами мраморной глыбой.

Из-под хохота, водного хохота, хохота он восставал, точно рок, обезумевшим лицом.

Белый ниспавший хитон, расшитый фонтанными перлами, точно струился на старом. Из-за перлового водного тока он выплывал большой головой, белой, в горьком порыве, как неизмен-

---

* «Кубок метелей» завершает три предыдущих «Симфонии», составляя вместе с ними одно целое, одну грандиозную «poème d'extase», в которой через всю сложность отдельных аккордов, различно соединяющих основные элементы, звучит одна общая тема, основная тема всего творчества А. Белого — созерцание лика Вечно-Женственного. Сам автор так говорит об этом в предисловии к «Кубку метелей»: «Я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее раньше Платон, Гёте, Данте, — священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему — только через любовь».

ное время, восшедшее смехом мгновенных потоков: водяных, вверх взлетевших мгновений.

Спереди казался мраморным императором, увенчанным серебряным венцом лавров»...

Что касается так называемого «содержания» этой «Симфонии», то после всего сказанного нами выше само собою очевидно, что подобного внешнего, отдельного от убедительно-музыкальной, ритмически проникновенной формы, содержания в обычном значении, то есть фабулы, цепи реальных событий, воспринимаемых на эмпирическом плане, — в «Кубке метелей» нет вовсе, как его нет и вообще во всех «Симфониях», за исключением разве «Возврата» (третьей симфонии). Если же разуметь под содержанием основную идею («Idée generatrice», по терминологии Ш. Бодлэра), основной Символ или самый последний, предельный пункт, до которого достигло внутреннее созерцание ясновидящего, облеченный в одежду более реальных, более частных идей, сравнительно производных символов и разветвляющийся на низшие процессы созерцания, то такое «содержание» вполне реально и ясно говорит во всех симфониях А. Белого, особенно же в «Кубке метелей».

Это основное *Видение*, вдохновившее вместе с тем и все его лучшие произведения и составляющее самую сущность его личности, — пробуждение нового Бога внутри себя через созерцание Вечной Женственности.

Это приводит нас непосредственно к вопросу о самой сущности его лирики, находящейся в тесной связи с его «симфониями».

## ЛИРИКА

Лирика А. Белого, столь же проникновенная, сколь и оригинальная, не может быть пережита и понята вовсе, если она берется отдельно от всего цельного миросозерцания А. Белого и вне связи с его экстатической, безостановочно творящей свое «я» личностью.

Я называю лирику А. Белого оригинальной в том смысле, что она является не только новой художественной формой, построенной на впервые намеченных и развитых им эстетических нормах, но и новым содержанием души и новым исповеданием личности, в первый раз пробужденной к порывам, созерцаниям и видениям, которых никогда раньше она не ведала.

Лирика А. Белого не есть созерцание вечных, неизменных и лежащих вовне ценностей, не есть музыка внутренних настроений; одним словом, она не имеет ничего общего с «парнасизмом», она романтична только в виде исключения. Ее нельзя назвать строго

символической, как строго созерцательную лирику Брюсова, ибо она почти всегда смелыми и стремительными порывами переступает грань эстетического постижения, пределы чистого созерцания, становясь, подобно «Симфониям», пафосом ясновидения, живым трепетом предчувствия и предвестия, прозорливо-чутким стилем предощущения всегда чего-то большего, чем только новое чисто художественное откровение. Каждое почти стихотворение А. Белого неминуемо стремится превратиться или в молитву, или в дифирамб, или в слишком интимное для поэта признание, в исповедь своей последней глубины и последнего основания своего сокровенного «я», исповедь, окрашенную в символико-мистический характер.

Нас не должна удивлять эта тенденция, вообще столь часто свойственная символической лирике, пример чего мы почерпаем хотя бы в последних отделах «Цветов зла» Ш. Бодлэра, где самый строгий символизм, «символизм соответствий», превращается в ритуальную ектению, в его потрясающем «Litanies de Satan», в пророческий крик в заключительных строфах «Voyage»[23].

Это еще более применимо к невыразимо своеобразной и едва ли понятной до конца вне связи с общим учением, всего более новой и чреватой будущим лирике Фр. Ницше.

Когда завершался сложный, таинственный процесс зарождения в душе Ницше его второго «я», лика Заратустры, Ницше, погибая как личность в этом чуде превращения, как лирик глядел извне на это превращение. Едва ли станет понятным его «Силь Мария» * тому, кому чужд его «Заратустра».

Многие лирические вещи Фр. Ницше являются его интимным дневником, в котором чисто художественное часто уступает место эзотерическому. Часто та или иная строфа Ницше — просто невольный, бессознательный знак, сделанный им для своего внутреннего и последнего «я».

К тому же типу лирики, которую можно назвать, в отличие от лирики настроений и лирики созерцаний, лирикой самовидения или «эзотерической лирикой», относится и знаменательная лирика Вл. Соловьева, оказавшая самое решительное влияние на «Золото в лазури».

---

* Оно помещено в русском переводе во 2-м выпуске «Иммортелей» Эллиса. Замечателен конец этого стихотворения:

И тьма и свет мне в грудь вливали упоенье,
Я упивался их причудливой игрой,
*Вдруг стало двое нас*, и выросло виденье,
И Заратустры тень прошла передо мной[24].

Здесь если и не само «Видение», то воспоминание о нем — мотив лирического стихотворения.

В простой, беспретенциозной книжечке лирики, носящей лаконическое заглавие «Стихотворения Вл. Соловьева», находится один из самых ранних и благоуханных источников русского символизма.

Странно, но несомненно, что Вл. Соловьев, всех язвительнее насмехавшийся над первыми побегами русского символизма, сам, как поэт и мистик, оказал неизгладимое и всестороннее влияние на дальнейшие судьбы его.

Не говоря о непосредственной, чисто подражательной струе русской символической лирики, нашедшей свое главное выражение в лирике Ал. Блока, должно отметить огромное влияние сокровенных и заветных видений Вл. Соловьева на поэзию и мистику столь чуждого ему в других отношениях А. Белого.

Лирика Вл. Соловьева на своих самых интимных и глубоких страницах воспроизводит символически тот самый сокровенный образ, то первое и последнее Видение, которое является центральным пунктом его мистики, базисом его метафизики и «самым значительным из того, что с ним случилось в жизни» *.

Должно отчетливо сознать и точно установить, что первый в русской символической поэзии о Вечно-Женственном, как о мистическом откровении, чуждом всякого фаллизма, заговорил Вл. Соловьев.

В своем «предисловии к 3-му изданию стихов» Вл. Соловьев более определенно, чем где-либо, высказался по этому вопросу, заявляя недвусмысленно, что «перенесение плотских животно-человеческих отношений в область сверхчеловеческую есть величайшая мерзость»... «Ничего общего (говорит он ниже) с этою глупостью и с тою мерзостью не имеет интимное почитание вечной женственности, как действительно от века восприявшей силу Божества, действительно вместившей полноту добра и истины, а через них нетленное сиянье красоты» [26].

Еще ниже Вл. Соловьев говорит уже совершенно открыто, давая этими словами как бы живую, точную формулу всему позднейшему символическому мистицизму русской литературы, в частности формулу поэтической мистики А. Белого. Он говорит: «Жена, облеченная в солнце, уже мучается родами: она должна явить истину, родить слово, и вот древний змий собирает против

* Подлинное выражение Соловьева в примечании к его мистической поэме «Три свиданья», в полушуточной форме рассказывающей о трояком видении ему сокровенного лика, который он сам считал Вечной Женственностью и называл «Подругой вечной» [25]. Эта поэма, намеренно облеченная в загадочно-ироническую форму, быть может, самое прекрасное, интимное и значительное из всего написанного Вл. Соловьевым.

нее свои последние силы... Все это предсказано, и предсказан конец: в конце Вечная красота будет плодотворна, и из нее выйдет спасение мира»...[27]

«В конце Вечная красота будет плодотворна» — в этих словах весь Вл. Соловьев, вместе с тем эти слова основной мотив, самый глубокий, эзотерический смысл всех четырех «симфоний» А. Белого и всей его лирики.

С этого вопроса и должен начинаться анализ последней.

С этой точки зрения для нас самый непосредственный и интимный смысл представляет последний отдел сборника «Золото в лазури», озаглавленный «Багряница в терниях».

Весь этот отдел от первой до последней строки (невозможно цитировать отдельные места) посвящен лирике ясновидения и мистике Вечно-Женственного.

Не случайно самые значительные вещи его посвящены Вл. Соловьеву.

Над всем этим отделом склоняется его благословляющая тень.

Все отдельные лирические вещи этого отдела внутренне едины, являя собой как бы нить четок или венок, возложенный на голову того, чье сердце уже «жертва вечерняя», но чей призывный, священный рог уже заслышали «чающие», заслышали потому, что близок последний конец, последний решительный бой, ибо близятся знамения и сбываются слова апостола: «В те дни будет такая скорбь, какой не было от начала творения»...[28]

Два основные мотива пронизывают весь этот эзотерический отдел первой книги лирики А. Белого. Один — объективный — чувство ожидания, чувство приближающегося конца. Этот мотив роднит лирику А. Белого с лирикой Вл. Соловьева. Другой мотив — бесконечно-субъективный — чувство жертвенности, радость страдания и сознание своей обреченности. В этом последнем сознании своей жертвенности и даже отчасти осужденности сказывается, напротив, внутренняя связь поэта с Ф. Ницше.

Вл. Соловьев и Фр. Ницше — эти два спутника, зовущие в разные стороны, два вождя, говорящие на разных наречиях, — долго будут самыми близкими, самыми дорогими учителями А. Белого, как бы двумя перекладинами его креста*.

---

* В своем стихотворении, озаглавленном «М. С. Соловьеву», А. Белый сам так говорит об этом:

Ах, восстанут из тьмы два пророка,
Дрогнет мир от речей огневых.

И на северных, бедных равнинах
Разлетится их клич боевой
О грядущих, священных годинах,
О последней борьбе мировой.

Христианская, эсхатологическая мистика и экстатическая религия Диониса, ставшая магией Заратустры, вот два одинаково притягивающие его полюса, две великие вехи пути.

Есть еще и иной, более общий источник этого чувства собственной обреченности, достигающего в стихотворениях «Возмездие», «Безумец», «Жертва вечерняя», «Мания», «Одиночество» сознания гибели и неотвратимо растущего безумия.

Этот источник странно роднит их всех трех — и Ницше, и Вл. Соловьева, и А. Белого; этот источник — неизбежность гибели всех, кто дерзнул коснуться последних тайн и откровений, дерзнул возвещать о них, подвигнутый на это единственно огнем внутренней жажды и мучительностью исканий, не будучи благословен на то благодатью эзотерической санкции.

Заговорив о последнем конце, Вл. Соловьев и Ницше должны были погибнуть; они и погибли, завещав нам только ряд поставленных ими вопросов.

Тот же путь к преждевременному костру пролег и для А. Белого в его первой же книге «Золото в лазури».

Весь самый существенный отдел ее, «Багряница в терниях», уже самым названием своим достаточно ярко говорит о том мученичестве и безумии, без которых немыслимо ни одно мистическое прозрение, которые являются неизбежным последствием мистического служения, великого теургического пути, самовольно проложенного, а не являющегося слитным звеном единой магической цепи, убегающей в бесконечность прошлого и соединяющей прозрения будущего со всем необозримым опытом тысячелетий.

Более того: тот же отдел первой книги А. Белого обнаруживает перед нами во всей полноте и первую, самую страшную ошибку его мистических постижений и теургических жестов. Эта ошибка у него общая с ошибкой Вл. Соловьева, ожидавшего конца всемирной истории в то время, когда последняя, быть может, еще и не началась.

Это ожидание «последнего боя», ужас от предчувствия «последней борьбы мировой», священной войны, долженствующей, приведя в движение все мировые силы, подвести окончательный итог нашей вселенной и поставить друг против друга два последние мистических лика, лик Зверя и лик Жены, это «чувство конца», несколько позже породившее догматическую символику Д. Мережковского *, пронизывает все творчество, все делание, все чаяния А. Белого за первый период его деятельности.

---

* См. его II том исследования «Толстой и Достоевский» [29]. Мы не опровергаем здесь этого эсхатологического учения, считая его за одно из самых чудовищных, странных и непонятно возникавших заблуждений наших дней, хотя бы единственно потому, что в сущ-

Это же чувство конца и ужас последней мировой развязки насытил и зажег лучшие вещи «Золота в лазури» и параллельной им по времени и переживанию «Драматической симфонии».

Как ни странно, не подлежит ни малейшему сомнению, что именно учение Ницше, на первый взгляд противоположное всем эзотерическим системам морали и чуждое всякого обычного оптимизма — оказывается единственным спасением из бездны, созданной пафосом конца.

Пусть сам Ницше погиб, едва выйдя на свой настоящий путь, его Заратустра смотрит вперед, в будущее, единственный масштаб и критерий его — будущее, и сам грядущий, как оправдание мира, сверхчеловек — воплощение этого будущего. В океане будущего Ницше грезился «остров детей», и в этом видении он телепатически восхитил учение оккультизма о новой расе, в этой затаеннейшей из своих надежд он оказался не против мира и бытия, а за них во имя развития, во имя Будущего. В этом смысле Ницше — великий сокрушитель всякого пессимизма, одним прикосновением своим превращающий его в трагизм, в великую драму настоящего, но во имя мистерии Будущего.

Напротив, чувство близости мирового конца, ожидание последнего лика — в то время, когда цикл проявленного бытия вселенной не только далек от завершения, но, наоборот, свидетельствует лишь о совершенной незрелости даже самых высших своих представителей, что явствует хотя бы из самого факта эсхатологических ожиданий, — роковая ошибка. Едва ли возможно представить себе большее безумие и большую мистическую absurdité*, чем ожиданье непосредственной развязки мировой трагедии в тот момент ее, когда 90% представителей человечества едва ли до конца вышли из стадии животности.

К счастью для мира, но к величайшему отчаянью чающих его конца, не оправдывается их предсказание, и этот трижды отпетый и проклятый мир не желает умирать, совершая свое медленное, но незыблемое восхождение по великой спирали развития.

Однако для эсхатолога это ненаступление конца оказывается еще бо́льшим ужасом, чем самый конец; для него вся вселенная растворяется в хаосе и одной великой нелепости, ибо все оказывается лишь частью единого живого великого Мертвеца, и тогда-то и развивается та беспредельная, нечеловеческая тоска, которая названа «апокалиптической мертвенностью» и от которой нет и не может быть спасенья ни в чем. На наших глазах эта тоска само-

---

ности оно у всех адептов своих не вышло из границ простого пафоса, чуждаясь всякого теоретического обоснования.

* бессмыслицу (*фр.*).

отрицания унесла Вл. Соловьева, последняя пора жизни которого была сплошным ужасом.

Знал эту тоску и Ницше, когда учил о «последнем человеке»; но Ницше знал и то, чем побеждать ее.

И ужас ненаступающего, но долженствующего прийти конца, и великий вздох освобождения вслед за последними песнями Заратустры были восприняты А. Белым глубже, чем кем-либо из русских поэтов и мистиков.

Влияние Вл. Соловьева было особенно значительным в первый период его творчества, то есть в период «Золота в лазури» и первых двух «симфоний». Эта эпоха и была эпохой эсхатологических чаяний А. Белого, особенно ярко выразившихся в «Драматической симфонии» *. В тот же период заметно нарастание и того безграничного пессимизма, который, достигнув напряженности душевного кризиса, выразился в его «Пепле» и «Кубке метелей», двух книгах, ставших двумя вехами на этом его втором пути. Такова тесная, внутренняя связь лирики и «симфоний» А. Белого.

Помимо этой общей связи существует еще специальная, особенно интимная связь между «Драматической симфонией» и последним отделом «Золота в лазури», озаглавленным «Багряница в терниях». В них — сокровенное чаяние, самый дерзкий и самый безумный экстатический порыв, в них ясновидение сквозь многогранную призму символизма, в них первые движения самого глубокого разочарования, чувство конца и отчаяние несбывшихся ожиданий, в них самый горький и болезненный крик исступления, в них самый яркий образец новой формы прозы и лирики!..

«Багряница в терниях» как лирика еще интимнее, еще субъективнее и проникновеннее возвещает о том же, о чем и «Вторая симфония», еще горячее и трепетнее стремится превратить созерцание в магический акт, поэзию — в заклинательную молитву, субъективное предчувствие — в пророчество, творчество — в служение... Не познание сущего, не радость постижения, а жажда совершенства, восторг священной любви и ужас обреченности вдохновили эту святую книгу.

Великая двойственность ее всего сильней выражена поэтом в его поэме «Возмездие», откуда мы и позволим себе процитировать несколько строф, заключающих образы и созвучия, которые, раз прозвучав, не забываются никогда:

Се, кричу вдохновенный и дикий:
«Иммануил грядет. С нами Бог».

---

* Интересно проследить это общее настроение и в теоретических статьях А. Белого за это время, среди которых особенно значительны статьи «О теургии» в «Новом Пути» и «Апокалипсис в русской лирике», помещенная в «Весах» за 1904 г.[30]

Но оттуда, где хаос великий,
Раздается озлобленный вздох.
И опять я подкошен кручиной.
Еще радостный день не настал.
Слишком рано я встал над низиной,
Слишком рано я к спящим воззвал.

. . . . . .

Острым тернием лоб увенчайте.
Обманул я вас песнью своей.
Распинайте меня, распинайте.
Знаю — жаждете крови моей.

На кресте пригвожден, умираю.
На щеках застывает слеза.
Кто-то, милый, мне шепчет: «Я знаю»,
Поцелуем смыкает глаза.

Этот таинственный, всепримиряющий, всепрощающий шепот и есть самое интимное, самое прекрасное воплощение Вечно-Женственного, когда-либо и где-либо созданное самим поэтом или кем-либо из русских поэтов вообще...

Гораздо меньшее (относительно) значение и ценность имеют все другие отделы «Золота в лазури». В них среди образов чисто художественных, среди символов чисто эстетических лишь смутно звучит, постепенно нарастая, этот сокровенный жертвенно-мессианистический мотив. Во всех этих отделах больше упоения природой, больше чистого дионисизма и экстаза; ослепительно вспыхивающее в них опьянение неведомым и жажда бесконечного — смутная и до конца чисто лирическая жажда.

Исключением являются лишь такие, уже насыщенные мессианизмом вещи, как «Вечный зов», «Не тот», «Старинный друг» и «Преданье».

В первых стихотворениях, составляющих как бы общее введение ко всем отделам книги, тема призыва и мистического служения, рыцарского обета выражена в одном из самых музыкальных и утонченно-проникновенных стихотворений, носящем уже в самом себе как бы призывный лозунг:

За солнцем, за солнцем, свободу любя,
Умчимся в эфир
Голубой...

И снова тихо звучит, как грустно-ласковое прощанье, все тот же бесконечно милый таинственный голос:

Дети солнца, вновь холод бесстрастья.
Закатилось оно —
Золотое, старинное счастье,
Золотое руно...

Но еще слишком многое не пережито, но еще чаша мирового опьянения не выпита вовсе, и слишком много различных голосов звучит со всех сторон, и поэт невольно шлет свой невольный, восторженный отклик на все — на удары небесного, грозового молота, на шум бесконечных овсов, на меркнущее сияние закатов, на неуловимый, не знающий отдыха, всюду звучащий, поющий, топочущий, трещащий и порхающий, всегда иной образ мировой души. И вот его голос становится исступленно-ритмическим, его ритм учащается, задыхаясь:

Чистая,
Словно мир,
Вся лучистая
Золотая заря,
Мировая душа.
За тобой бежишь,
Весь
Горя,
Как на пир,
Как на пир
Спеша.
Травой шелестишь:
Я здесь,
Где цветы...
Мир вам...
И бежишь,
Как на пир,
Но ты
Там...

Порой сказочные, романтические, причудливо-фантастические образы зачаровывают детскую душу поэта, и так сладко отдохнуть с ним, следя в вечерней тишине волшебный полет странно-знакомых призраков, короля с красавицей-дочерью на воздушном дельфине:

Несутся над миром.
Их замок родимый в дали потускнел,
Завешанный синим эфиром...
Дельфин
Золотою
Ладьею
Ныряет
Средь облачных вздутых вершин,
С лучом
Заходящего солнца играет,
Плеснувши по воздуху рыбьим хвостом...

Но вместе с последним лучом тает это видение... и вот другой, ах, совсем другой полет надрывает сердце и погружает душу в ти-

хую задумчивость... и снова мы слышим, как в душе поэта пробуждается вечная жажда несказанного и чувство обреченности:

Она улыбнулась, а иглы мучительных терний
Ей голову сжали горячим, колючим венцом,
Сквозь боль улыбнулась, в эфир отлетая вечерний.
Сидит — улыбнулась бескровно-туманным лицом.

. . . . . .

Склонился — и в воздухе ясном звучат поцелуи.
Она улыбнулась, закрыла глаза, чуть дыша.
Над ними лазурней сверкнули последние струи,
Под ними помчались последние листья, шурша.

Второй отдел книги «Прежде и теперь» имеет сравнительно меньшее значение, представляя собой менее интимную часть книги, хотя за то, быть может, часть более технически разработанную, более насыщенную чистым эстетизмом и более совершенную в смысле формального мастерства и выдержанности стиля.

Однако подчеркиванье стиля часто здесь переходит в стильность, а последняя в стилизацию, то есть в более или менее удачную подтасовку стиля, в своего рода подмену, что позже развилось в целую систему в лирике и прозе М. Кузмина, что еще раньше было доведено до последней грани мастерства в живописи К. Сомова.

Не случайно, конечно, и в этом отделе у А. Белого всего более, всего ярче чувствуется XVIII век, самый стиль которого был уже стильным стилем; намеренная вычурность и мертвенное изящество, кукольная умильность и спокойный, изнуренный в своей утонченности маньеризм этого стиля передан А. Белым мастерски, особенно в «Опале», «Объяснении в любви», «Променаде» и «Прощаньи». Это тонкое проникновение в подлинный «стиль Людовиков»[31].

Маньеризму XVIII века автор противопоставляет наше «Теперь», наше горькое, грустное, скудное и некрасивое, но полное сил и жизни, наше родное «Теперь».

В таких вещах, как, например, «Весна», «Незнакомый друг» и других, чувствуются уже те ноты бытового лиризма, который позже развились в его «Пепле» настолько, что временно поглотили все другие мотивы.

Весь отдел «Образы» интересен, главным образом, как борьба двух стремлений творчества — чисто символического н фантастического; лучшими вещами в нем являются: «Великан», «Поединок», «Игры кентавров» и «Преданье». Здесь сказалось огромное влияние Беклина с его интимной фантастикой.

«Отрывки в прозе» в общем слабее стихотворно-лирических вещей книги; среди них самый значительный — отрывок «Аргонав-

ты», возвращающий нас к первому лирическому призыву «Золотое руно» и связывающий этот четвертый отдел книги с пятым и последним отделом, признанным нами сокровенным ядром всего сборника, то есть с «Багряницей в терниях». Он завершает всю книгу.

Внешняя форма лирики А. Белого, поскольку она нашла свое проявление в книге «Золото в лазури», обладает теми же свойствами, что и внешняя форма (инструментовка стиха, стиль) его «симфоний», она оригинально-нова, она завершена, она внутренне мотивирована в смысле соответствия с содержанием.

Создавая новый вид лирики, А. Белый тем самым создал и новый тип стихосложения, а именно особенный, вполне самобытный вид «свободного стиха», необычайная эластичность которого, интимность, напряженная выразительность и ритмическая чуткость, иногда, однако, переходящая в разорванность и расплывчатость, иногда же в намеренную капризность, всего более соответствуют тому виду поэтического вдохновения, которое неизменно свойственно А. Белому и которое мы определяем как «лирику ясновидения» и как «пафос мистического служения».

В «Золоте в лазури» А. Белый является нам верным и неизменным мастером «свободного стиха», пользуясь им в самых различных направлениях с многообразными целями. Ему чужды строгие размеры классической формы: знаменательно, что в этой его книге нет ни одного сонета, ни одного терцина, ни одного античного размера.

Сравнительно мало разработана в этой книге и другая сторона поэтической техники — рифма: наряду с рифмами изысканными, иногда изысканными до чрезмерности, встречается огромное количество рифм случайно-подходящих (*стенанья* и *трепетанья*, *счастьем* и *участьем*, *алый* и *усталый*), очень значительное количество рифм банальных и бедных (*Боже* и *тоже*, *злился* и *ютился*, *опираясь* и *купаясь*, *грезы* и *слезы*, *милой* и *могилой*, *муки* и *руки*, *ночь* и *прочь*) и довольно много рифм положительно неудачных, совершенно бесцветных и даже неправильных (например: *выхожу* и *схожу*, *гряди* и *мои*, *плакал* и *ша́кал*, *быстрый* и *искры*, *слезной* и *железный*, *наше* и *чаши* и даже *заря* и *тебя*).

Но некоторая бедность рифмы с избытком искупается своеобразной чуткостью ритмики, двумя основными приемами которой служат: во-первых, мотивированное внутренним ритмом нарастающего и падающего переживания укорачивание и свободное удлинение строк и, во-вторых — частое и мастерское пользование рефренами, как это видно из следующего примера, где оба эти приема соединены невыразимо-гармонически:

От тоски в жажде снов нежно крыльями плещут.
Меж цветов светляки изумрудами блещут,

Очерк белых грудей
На струях точно льдина:
Это семь лебедей,
Это семь лебедей Лоэнгрина —
Лебедей
Лоэнгрина.

К наиболее заметным недостаткам «Золота в лазури» должно отнести те же, свойственные и «симфониям», черты чрезмерной субъективной условности в построении образов, которые часто говорят исключительно много уху и сердцу, почти ничего глазу, что едва ли допустимо в поэзии, искусстве, лежащем на одинаковом расстоянии от живописи и музыки. В лирике А. Белого не меньше, чем в «симфониях», сказался основной недостаток его конструированья символических образов — отсутствие строгого различения планов, внутренней перспективы созерцания и несоблюдение в методе процесса символизации того планомерного, ритмического углубления, образцы безошибочного применения которого мы находим в таком изобилии в лирике В. Брюсова. Эти недостатки роковым образом роднят А. Белого с его великим первообразом и учителем — Фр. Ницше.

Это отсутствие координации образов и их перекрещивание в планах и внутренней перспективе часто напоминают диссоциацию планов и предметов в зрительном восприятии человека, который только что начал видеть. Это не должно удивлять нас, ибо законы созерцания и ясновидения не менее постоянны, чем законы чувственного восприятия, и ясность и четкость при ясновидении достижимы лишь в результате длительных и планомерных процессов саморазвития, упражнения и опытного руководства; самые страшные и почти необоримые препятствия встречают человеческий дух именно при развитии этого «второго зрения», и наибольшая мудрость потребна именно здесь. При той же невероятной степени напряженности и ослепительной яркости образов, которая свойственна А. Белому, достижение перспективы и строгой последовательности планов было бы чудом. Но это чудо не совершилось. Необходимо было преодолеть много препятствий, много раз потерять цельность и самообладание, пройти через горнило полного самоотречения для того, чтобы избежать смещения планов. Художественным воплощением самого глубокого и горького самоотрицания А. Белого и является его второй сборник стихов, озаглавленный автором с ясным намеком на это, — «Пепел».

«Пепел» вышел в свет в 1909 г., то есть через четыре года после «Золота в лазури», и многое переменилось за эти четыре года. В смысле внешней победы русского символизма, упрочившей его и давшей в его руки полную гегемонию в области изящной литературы, казалось, не оставалось желать ничего большего. В эту

эпоху новое течение стало уже окончательно признанным, когда-то отверженные имена первых русских символистов, Бальмонта и Брюсова, стали именами прославленных поэтов, перед ними были открыты страницы всех «культурных журналов», сама армия «символистов» увеличилась значительнее, чем ожидали ее руководители. Среди последователей нового направления выдвинулся, вслед за Андреем Белым, Александр Блок, заключивший в утонченные формы нежно-символической лирики мистические созерцания, непосредственно идущие от лирики Владимира Соловьева, и романтические мотивы, примыкающие к той форме культа Вечной Женственности, которая нашла себе самое чистое и строгое проявление в обожании Мадонны, в сонетах Данте и Петрарки, а в наши дни робкое продолжение в ранних, юношеских напевах Роденбаха*. В это время появилась не только первая книга лирики А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме», книга, оказавшая заметное влияние на развитие символизма в России и на русскую литературу вообще, но и два последующие сборника стихов, в которых он явился уже наполовину изменившим новым заветам и новым идеалам[33]. К этому времени уже успели появиться почти все главные произведения Д. Мережковского и Зинаиды Гиппиус, уже успело окончательно определиться их новое, самобытное, общественно-религиозное учение, которое в свою очередь уже успело пробудить разностороннее религиозное брожение среди культурных слоев русского общества; слившись вместе с растущим влиянием мистики и религиозной проповеди Вл. Соловьева и испытывая неотразимое идейное влияние со стороны общественно-политической революционной волны 1905—1906 гг., это религиозное движение впервые в идейной истории русского общества заключило открытый и прочный союз между религией и революцией**. К этому же времени под значительным влиянием учения Ф. Ницше и его интерпретации со стороны А. Белого, и с другой стороны под влиянием глубокого и исходящего из изучения первоисточников античности (особенно дионисической струи в религиях древности) развивалась «теория мифотворчества» Вячеслава

---

* Я имею в виду здесь его лирический сборник «Белая юность» («Jeunesse blanche»)[32], книгу мистическую и элегическую, послушнически-умиленную, почти единственную в наши дни, которая может применить к себе название продолжения лирики великих средневековых поэтов-рыцарей.

** Подробный историко-критический анализ всех этих религиозных радикально-мистических течений отлагаю до следующего тома настоящей работы, где я должен буду подвергнуть детальному разбору и своеобразную полуэстетическую, полутеософическую доктрину Вячеслава Иванова[34]. Зерном этих исканий был все же русский символизм.

Иванова, давшего к тому времени и наиболее значительные образцы чисто художественного воплощения своего учения в трех сборниках лирики — «Кормчих звездах», «Прозрачности» и «Эрос»[35].

Среди плеяды младших символистов и примыкающих к ним существенно поэтов к тому времени (то есть 1909 г.) уже успели определиться и выдвинуться — блестящее, но внешнее, склонное к парнассизму, дарование Максимилиана Волошина, глубокое и могучее дарование Сергея Соловьева, слившего в своем творчестве две противоположные струи, интимно-христианскую и пластическую, исполненную настоящего классицизма струю античного (эллино-римского) лироэпического вдохновения. Творчество С. Соловьева с точки зрения метода, выразившегося в его двух сборниках стихов и прозы: «Цветы и ладан» и «Crurifragium»[36], явилось блестящим подтверждением и оправданием несравненной ценности тех приемов творчества, которые были созданы и развиты В. Брюсовым, самым даровитым учеником и продолжателем которого, бесспорно, С. Соловьев и явился.

Крепнувший на закате и дающий всё новые побеги творческий дар Ф. Сологуба, достигшего наибольшего размаха в создании под влиянием Гоголя символизма быта в его «Мелком бесе», утонченно-искусственное, экзотически-изощренное и полуироническое творчество М. Кузмина, народно-эпическое и сказочно-фантастическое, вводящее мистику и фантастику даже в повседневный быт, творчество А. Ремизова, интуитивно-исторические, художественные миниатюры Б. Садовского, одаренного исключительным чувством пушкинской эпохи, грустно-романтическая лирика В. Гофмана и целый ряд других имен, других дарований — составили сложный аккорд, который окончательно заглушил все звуки, исходившие из среды представителей старой школы, то есть тех направлений, которые навсегда остались в стороне от новых переживаний, исканий и достижений, принесенных символизмом.

Даже писатели с чисто реалистическим складом дарования и с духовной организацией, чуждой по существу всякой утонченности, всякой способности к эстетическому миросозерцанию, оказались под сильнейшим влиянием новой школы, оказались выбитыми из прежней позиции и вынужденными искать выхода в эклектизме и смешении стилей. Образцами таких «мистических реалистов» оказались самые видные среди «реалистов» Л. Андреев и Б. Зайцев.

Даже Арцыбашев, Куприн и другие «натуралисты» стали изощрять слог стильными заимствованиями из словаря «новой школы».

К 1908 г. значительная часть газетной прессы, этого литературного демимонда, оказалась на стороне «символистов», «модернистов», «импрессионистов», и те самые газетные клоуны, которые пять-шесть лет тому назад глумились над всяким «декадент-

ством» без разбору, теперь с чувством гордости и удовольствия наперерыв приглашали «модернистов» на страницы своих листков.

Под влиянием эстетической и религиозной окраски литературы в обществе стали организовываться официальные, полуофициальные и частные кружки и союзы, преследующие те же символико-художественные и религиозные цели. Так, в Петербурге образовалось «Религиозно-философское общество»[37], сыгравшее такую видную роль в деле борьбы за новое религиозное сознание, и так называемый «Кружок молодых»[38], преследующий исключительно художественные задачи. В Москве в короткий период возник целый ряд кружков: «Религиозно-философское общество имени Вл. Соловьева»[39], во главе которого стал один из самых глубоких знатоков религиозной философии вообще, в частности учения В. Соловьева, известный Г. А. Рачинский*, затем так называемое «Братство борьбы»[43], задавшееся целями практически-общественными, выработавшее программу, близко подходящую к программе западноевропейских «христианских социалистов». Кроме них получил известность один совершенно частный кружок, задававшийся одновременно религиозно-освободительными и чисто эстетическими целями, известный под именем «Арго»; во главе этого кружка стал публицист и общественный деятель П. И. Астров[44]; этот кружок просуществовал около пяти лет и издал ряд литературных сборников под заглавием «Свободная совесть»[45].

Из чисто художественных обществ самое большое значение приобрело «Общество свободной эстетики»[46], объединившее в одной широкой программе представителей всех отраслей искусства, но совершенно чуждое всех вопросов, лишенных непосредственно художественного характера.

Во главе общества «Свободной эстетики», основанного И. И. Трояновским, стали самые видные представители различных областей искусства — Брюсов, Серов, Корещенко и некоторые другие. Оставаясь преимущественно средством общения между самими артистами и придерживаясь строгого выбора в отношении публики, будучи в сущности обществом закрытым и полуофициальным, оно сыграло значительную роль в деле очищения вкуса и сохранения строгости стиля.

---

* Г. А. Рачинский редактировал полное собрание сочинений Вл. Соловьева[40], близким другом и пламенным адептом которого он был с самого начала деятельности последнего. Г. А. Рачинскому же принадлежит труд редактирования 1-го полного собрания сочинения Ф. Ницше[41] и несколько блестящих статей по вопросам философии, среди которых особенно известна его статья об эстетике В. Соловьева[42].

Этот пышный расцвет художественного творчества и осознания его в обществе нашел свое выражение и в быстром развитии журналистики. Вслед за «Миром искусства», «Новым Путем» и «Весами» возникли еще два журнала: «Золотое руно» и «Перевал»[47], из которых первый журнал большую часть себя посвятил живописи, а второй поставил себе специальную задачу рассеять то, ни на чем, впрочем, не основанное, предубеждение, согласно которому политический радикализм считался несоизмеримым и несовместимым со служением новым формам художественности. В начале своей деятельности «Золотое руно» было органом, хотя и несоизмеримо низшим сравнительно с «Миром искусства» и «Весами», тем не менее чутко отзывавшимся на новые запросы идейной и художественной жизни; все лучшие силы приняли участие в этом журнале, и он становился одним из серьезных культурных факторов. Однако он скоро же попал в руки лиц, ничего общего с искусством не имеющих, и после ухода самых видных представителей нового искусства превратился в безразличное складочное место материалов.

Вслед за «Скорпионом» возник целый ряд других издательств, стремящихся ознакомить общество с последними явлениями иностранной литературы и пробудить собственное творчество; «Гриф», «Оры» и «Мусагет» являются наиболее видными среди идейных предприятий этого рода[48]. Не меньшая перемена произошла и в процессе ознакомления с иностранной современной литературой. К 1909 г. уже появился полный перевод «Цветов Зла» Ш. Бодлэра, сделанный Эллисом[49], почти все произведения О. Уайльда, Мэтерлинка, целый специальный альманах бельгийских поэтов, носящий их боевой лозунг в заглавии, «Молодая Бельгия» *, общество уже было хорошо знакомо с лучшими вещами Э. Верхарна, переведенными В. Брюсовым[51], с значительной частью сочинений К. Гамсуна и Г. Д'Аннунцио. Та бездна между Европой и Россией, с ее остановившейся литературой, которая казалась безнадежной какие-нибудь семь-восемь лет тому назад, стала быстро заравниваться, и многое, что так недавно еще шокировало непривычные глаз и ухо, стало делаться привычным, даже законным. И однако справедливость требует сказать, что это завоевание новой школы, эта победа нового стиля были в огромной степени лишь внешними, очень часто лишь маской, иногда даже сознательной ложью.

---

* «Молодая Бельгия» — сборник, посвященный памяти Ж. Роденбаха и изданный под редакцией известной переводчицы его прозы, М. Веселовской[50]. В этот сборник вошли переводы из Роденбаха, Верхарна, Жиро, Жилькэна, Фонтэна, Жилля, Северена и других. Переводы были сделаны Эллисом, Головачевским, Ю. Веселовским, Тхоржевским и С. Рубановичем.

Самый страшный яд разложения коренился в этом блистательном, волшебно-пышном расцвете символизма и выросших из него мистических и религиозных течений.

Покоряясь непреложному закону развития, русский символизм перешел из стадии отрицания и отверженства в противоположную, но, быть может, еще более опасную стадию монопольного господства, из строгого эзотеризма, невольного, но внутренне благотворного, в широкий и расплывчатый экзотеризм: он стал делаться модным, поверхностным, подчас даже вульгарным. Этого не могли не сознавать лучшие его представители, и вот в момент самого высшего расцвета, в эпоху полной внешней победы, внутри самого символизма, в самой его сердцевине открывается почти смертельная язва.

Уже к 1906 г. в русском символизме намечается резкий раскол между двумя школами внутри него, между индивидуалистической школой В. Брюсова и школой «сверх-индивидуалистов», берущей свое начало от Д. Мережковского и скоро выставившей своим вождем В. Иванова с его теорией «мифотворчества». Между обеими школами загорелась ожесточеннейшая полемика, этот раскол вместе с полным упадком творчества К. Бальмонта и тем невероятным потрясением всего общества от удара, который был дан революцией 1905 г. и последующей реакцией, — нанесли целый ряд чувствительных ударов внутренним, самым интимным основам русского символизма, что было в значительной степени подготовлено и тем роковым противоречием, которое коренилось в нем с почти первых же дней его существования и заключалось в одновременном стремлении самых видных его представителей и к индивидуализму, и к соборности, и к эстетизму, и к общественности *. Пока были общие враги, это внутреннее противоречие не выявлялось, но при внешней победе оно мгновенно всплыло наружу. Прежде единый — символизм теперь распался на «индивидуалистический» (неоидеалистический) и на «реалистический символизм», наиболее крайние представители которого дошли до чистой церковности н теократизма. К моменту выхода «Пепла» эта полемика двух школ достигла высшей точки напряжения и немало содействовала возникновению того небывалого хаоса слов и понятий, в который стала превращаться вся область журналистики.

Подробный очерк русской журналистики за последний период я откладываю до следующего тома моей работы, обязуясь тогда

---

* Самым ярким представителем и воплощением этого противоречия являются Д. Мережковский и З. Гиппиус, всего ближе стоявшая в своей лирике к чистому типу «декаданса» и в то же время с глубокой искренностью воспринявшая общественно-мистические воззрения Достоевского.

же разобрать и блестящую публицистическую деятельность А. Белого со всей сложностью ее философских, мистических и эстетических оттенков, теперь же мне важно отметить, что положение А. Белого в момент распри двух школ оказалось совершенно исключительным. С одной стороны, глубочайшая внутренняя связь с Ницше и глубокое понимание теории символизма заставляло его быть прочно связанным с заветами индивидуалистической эстетики, с другой стороны, он был одним из первых, до срока заговоривших о «преодолении индивидуализма», первым, провидевшим нового человека во всей его сложной цельности, первым, на языке художественных символов заговорившим о мистическом служении. Самые заветные идеи и лозунги его скоро оказались оторванными от той единственно прекрасной формы их, которую создала, точнее, стала создавать его поэтика и теоретически обосновывать его своеобразная гносеология. Его учитель Д. Мережковский из «первого символиста» тогда окончательно уже превратился в церковника и догматика, его соратник по «Весам» В. Иванов, исходивший из дионисизма, определенно выступил против идеалистического символизма и через теорию «мифотворчества» пришел к полному осуждению и отрицанию эстетизма — индивидуализма; один из самых близких ему по духу лириков А. Блок в своем «Балаганчике» грубо и цинично стал глумиться над тем культом Вечной Женственности, которая интимно роднила их лиры. К той же эпохе хаоса и внутреннего раскола относится и сомнительная по своим приемам попытка Г. Чулкова примирить оба противоположные течения и создать самый жалкий компромисс под громким названием «мистического анархизма» *.

Такова была обстановка, при которой появилась на свет вторая книга лирики А. Белого «Пепел». Немного позже в предисловии к третьей книге лирики («Урна») сам поэт такими словами охарактеризовал «Пепел»: «"Пепел" — книга самосожжения и смерти» — и далее с удивительной проницательностью указал ту внутреннюю, сокровенную причину, которая повлекла эту необходимость самосожжения: «Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий».

Разбирая «Золото в лазури», мы отметили основную психологическую и мистическую ошибку этой книги, она оказалась общей с той ошибкой во внутренней и потому и внешней (в конструировании будущего) перспективе, которая пронизала собой «симфо-

---

* Вся эта попытка носила характер литературного скандала и, как известно, закончилась письменным отречением почти всех завербованных г. Чулковым в свои последователи[52].

нии» А. Белого. «Кубок метелей» вместе с «Пеплом» явились учетом последствий этой ошибки в планах созерцания, осознанием преждевременности сказанного до срока и «до срока постигнутого в золоте и лазури». Конечно, «Пепел» далеко не достигает глубины, интимности и сосредоточенности переживаний и сокровенности символов «Кубка метелей», в отношении к которому «Пепел» остается «периферичным», по собственному заявлению автора (в предисловии к «Пеплу»). Это не мешает, однако, «Пеплу» быть глубоко символическим созданием в том специфическом смысле этого слова, который мы находим в его собственном толковании символизма. В том же предисловии к «Пеплу» А. Белый говорит: «Своеобразное соединение художественного переживания с внутренним велением долга определяет путь художника, создает из него *символиста*»... И далее: «Эзотеризм присущ искусству, под маской (эстетической формой) таится указание на то, что самое искусство есть один из путей достижения высших целей».

Насыщенность «Пепла» именно этими переживаниями и дает нам право рассматривать его как книгу символов, имеющих эзотерическое значение, в последнем счете значение интимной исповеди мистика-поэта, высказанную в форме соответственно-гармонирующих с его внутренним миром образов. Низвергнутый теперь поэт сам стал иным, он увидел мир с иной стороны, то есть перед ним раскрылся иной, новый мир, прежде незамечаемый и чуждый ему, теперь мучительно родной и дорогой беспредельно.

Поэт-отверженник увидел, понял и полюбил отверженных, обреченный — обреченных, гибнущий — тех, кто погибает, оскорбленный, измученный, отвергающий все — тех, кто влачится за чертой жизни.

В «Пепле» первое же стихотворение «Отчаянье» с самых первых же строк и каждой строкой, хватая за сердце и звуча до странности по-новому, по-иному, чем до сих пор звучали струны лирики А. Белого, рыдая и занывая, как заунывная гитара, сразу схватывает ту основную ноту, которая проходит через всю книгу.

«Отчаянье» — эпиграф, основной аккорд и как бы интродукция к этой книге песен, книге безнадежности, безумия и отчаяния, книге беспредельной юдоли, книге явных проклятий родине и тихой, тайной молитвы за нее. Вот оно:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ.
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья.
Позволь же, о родина мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать: —

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой,
В косматый свинец облаков,

Где по полю оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом,

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя.

В этом исступленном крике, безумном проклятии родной стране, ставшей символом всего ужасного, смертоносного и чудовищно-нелепого, в этом заклинании и чураньи, каком-то поэтическом «Аминь, аминь, рассыпься»[53] все дышит последней степенью отчаянья, граничащего почти с кощунством, но вдруг все разрешается в одном потоке горячих слез, в одном восклицаньи, полном глубокой сыновней любви: — «Россия, Россия моя». И это одно слово «моя» вдруг иначе озаряет все проклятия и заклятия, все отчаянные крики: разве есть другое слово для выражения самой высокой степени преданности и близости?

Проклиная свою родину, поэт себя самого проклинает, оплакивая и призывая ее гибель, он поет отходную и себе самому.

Эта кровная связь поэта с его «родиной-матерью», возникшая из общей юдольной доли, одинаковой судьбы отверженства и приговоренности, — главная тема всей книги, основной мотив всех ее напевов, исходная точка в построении символических картин родного быта, основной угол созерцания поэтом народной души.

Отчаяние, ставшее миросозерцанием, отчаяние без всяких пределов, отчаяние до ужаса, до безумия, абсолютное отчаяние, само нашедшее внутри себя источники для песенной формы своего проявления, отчаяние, ставшее одной бесконечной песнью о мировой юдоли, — вот та единственная стихия, на почве которой не в первый раз в мировой поэзии вообще и в истории современного символизма в частности встретились, сблизились, слились и побратались отверженный поэт и великий вечный народ-отверженник. Побратались через голову всего серединного, всего искусственно-возращенного, всего условно и относительно культурного, всего

живущего в границах обычно принятого и условно порядочного. Снова сошлись и побратались здесь перед лицом вечной юдоли и отверженства два полюса народной жизни, две противоположности, две самых крайних точки народного целого. Снова в великом дереве народной души резко обозначились и почуяли свое сродство самый глубокий корень его и самая высокая верхушка.

И вот против чаяния всех «обычно принятых» и «традиционно установленных» правил и обыкновений, повинуясь голосу самого глубокого отчаяния, встретились поэт и народ, сблизились поэт-символист, этот единственный «барин», не стыдящийся в наше время жить с природой, верить голосу сердца и искать своей последней правды и опоры только в бесконечном, только в Боге, и мужик, это самое непосредственное и подлинное воплощение самой природы, самый глубокий и основной корень всего существования и развития народного тела и духа. Ищущий природы и с природой еще не порвавший, изверившийся в религии разума и еще живущий в девственной мистике родной стихии, переросший средний уровень официальной, условной, серединной культурности и ею еще не развращенной — вот эти два новые брата и два союзника, связанные снова в нерасторжимом союзе, непонятном никому, кроме людей последних высот и последних глубин народной души, связанные страшной круговой порукой юдоли, обреченности и отверженства!

Разве вся современная «культура» не есть абсолютное отрицание всех притязаний и потребностей высшего и верного себе искусства, разве поэту есть место среди представителей так называемого «культурного общества»? Разве величайшим представителям нового поэтического credo не всегда уготовлялись отлучение, клевета, отвержение и глумление вплоть до тюрьмы, сумасшедшего дома и голодной смерти или самоубийства?

Разве то же «культурное общество» (или, если хотите, буржуазное) не опирается в своем существовании и развитии на систему сознательного извращения и угнетения, запугивания и отвержения широких масс истинно народных? Не боится ли оно всего более только двух кошмаров, безумной правды поэта, этого последнего преемника древних магов и пророков, и безумной мести сорвавшего с себя цепи титана-народа?

Позорный столб для поэта и виселица для народа — вот последнее слово современного официально-культурного буржуазного мира.

Эпохи идейных переворотов и эпохи народных восстаний — лучшее доказательство этой непреложной нормы.

А разве мы не пережили за последние годы обе эти трагедии? Не нам ли знать лучше всех других всю ужасною правду о судьбе поэта и народа?

Если все века одинаково доказывают нам, как оба они всегда и везде связаны природой, религией и общей жизнью девственных чувств сердца, то мы в наши дни знаем и о другой еще более глубокой и интимной связи этих двух братьев-отверженцев. Их обоих связали в наши дни ужас смерти и безумие отчаянья. Эта ли связь не заветна, не глубока, не свята?..

Вот почему свой «Пепел», свою книгу песен о мировой юдоли и бесприютности и свой плач обреченности А. Белый каждой строкой посвящает своей суровой и безумной, но зато родной матери, России.

Мать Россия, Тебе мои песни, —
О немая, суровая мать,
Здесь и глуше мне дай и безвестней
Непутевую жизнь отрыдать.

В этом обращении выразилось самое интимное, самое искреннее отношение испепеленной души поэта к обиженной Богом и отданной им на посрамление и растерзание Сатане родной стране.

Характерна и новая (метрически) форма этого обращения: в первой книге стихов А. Белого («Золото в лазури») мы почти не встречаем трехстопного анапеста, этого заунывно-однообразного, связывающего слова и строки в одно ритмическое целое размера, точнее всех других размеров воспроизводящего горькую, безысходную н совершенно своеобразную напевность русской народной песни; этот же размер является излюбленной формой великой поэзии Некрасова, гениально пересоздавшей в самобытной форме подлинную сущность народной души.

Многие лучшие вещи Некрасова написаны трехстопным анапестом, в том числе и его знаменитое: «Укажи мне такую обитель» [54].

Передавая ритм русской заунывной песни, стих А. Белого утрачивает свою изысканную ритмическую вычурность и несравненную эластичность, стремящуюся передать тончайшие оттенки чувствования, все диезы и бемоли его, перестает закручиваться в прихотливые арабески и капризные кривизны; напротив, он делается сосредоточенно-однообразным, подобно самой русской песне, преимущественно обращаясь к фигурам повторения и даже многократного возвращения к тем самым созвучиям, отдельным словам и сложным целым выражениям; например:

Пролетаю: так пусто, так голо...
Пролетают вон там и вон здесь —
Пролетают за селами села,
Пролетает за весями весь.

Эти повторения разнообразятся лишь кое-где утонченной расстановкой слов то параллелистической, то в виде хиазмов. Эти

расстановки почти везде точно соответствуют еле уловимым для уха, тончайшим оттенкам.

Только там, где поэт передает движением стиха залихватски-веселый ритм ухарской пляски или характерный речитатив песни, соединенной с топотом трепака, весь этот тон, ищущий самозабвения, нездоровый в своем веселии, горшем всякой заунывности и почти всегда подвинченный алкоголем, он прибегает к капризно-сложному узору ритма, с одной стороны как бы возвращаясь к своему прежнему ритмическому рококо, но с другой — изумительно соединяя его с самым подлинным и схваченным в натуре ритмом безумно-народной веселости, как бы ни выразилась она, в ухарском ли перебирании струн гитары, или в пронзительном пиликанье гармоники и бессвязно-задорной болтовне пьяной балалайки.

Так им бесподобно передан разухабистый, навязчиво-приплясывающий нарочито-укоризненный, безумно-веселый и страшный в своей веселости ритм русской камаринской:

Загибает он в кабак кривой дорожкою;
Загуторит, засвистит своей гармошкою.
Ты такой-сякой камаринский дурак:
Ты ходи-ходи с дороженьки в кабак.
Ай люли-люли, люли-люли-люли,
Кабаки-то по всея Руси пошли...

Полнота эффекта, например, в этом отрывке достигнута соединением вульгарного стиля с высоко-штильным, старинным словом «всея Руси», что так характерно и для самых рискованных, самых распущенно-безумных русских песен, которые в то же время, благодаря странному элементу самонаблюдения и самоотрицания, совершенно неожиданно заканчиваются чуть ли не прописным назиданием.

Во всяком случае, А. Белому удалось схватить прежде всего именно типическое для русской народной песни прихотливое сочетание пошлого с высоким, грубого с романтическим, безумно-веселого с панихидным.

В этом одном сказалась вся сила его поэтического дарования, соединенного с глубокой и пытливой интуицией, в свою очередь переходящей в совершенно исключительный дар ясновидения.

Русская песня, так же как и русская пляска — две самые яркие формы проявления народной души, лишенной вовсе возможности проявлять себя, выказывать всю свою бездонную глубину, порывистость и нежность в формах реального быта. Поэтому они всегда патетичны. Особенно это приложимо к народной песне. Она всегда — пафос, вся пафос, все равно пафос ли отчаяния и грусти, или пафос веселости и жажды безумно-ритмического жеста и дви-

жения, она вся патетична насквозь. Песня — лучший, если не единственный способ самоопределения и самоизлияния, — так сказать, эманации народного духа. Она самое явное доказательство существования в русском народе скрытых и еще пока не проявленных могучих и глубоко самобытных, почти героических сил духовных.

Русская народная песня — второе, лучшее и подлинное бытие народной души. Всегда прежде, столетиями, и сейчас она — единственное идеальное обнаружение народной сущности; все, что грубо оттолкнула, урезала, исказила, извратила и искалечила действительность, т. е. вся сумма бытовых и реальных условий проявления народной души: и экономика, и общественный быт, и скудость природы, и беспощадность государства, и ложь официальной церкви — все это, тем нежнее и тем глубже затаенное, перенесено народом в его песню. Испепеленная снаружи, здесь в сокровенной глубине еще пылает и творит, пылая, народная душа. Песня — вторая, подлинная идеальная душа и жизнь народа. Только в песне народ до конца глубок, искренен и почти свят. С колыбели и до могилы, дома и на чужбине, во время труда и на отдыхе, на суше и на воде, в семье, в казарме, в тюрьме и в руднике, на погосте и на каторге, всюду, всегда песня одинаково неизменно сопровождает народную жизнь, прислушивается к самому затаенному и воплощает в непреходящие, прекрасные формы его вопли отчаянья, проклятия, невидимые, кровавые слезы, его разгульные окрики и бестолковые слова его всегда чистой и по-детски святой молитвы, той молитвы, которую не слышит никто, но которая одна способна всю внешнюю нелепость народной жизни, все зверство, все безобразие, всю безысходность его жизни, залитой потом, кровью и водкой, всю сплошную ее каторгу превратить в голгофу...

Но когда за всеми словами всех бесконечных песен народа начинают звучать слова одной великой песни-жалобы, обращенной к самому Богу, песни о том, что Бог забыл его, этой песни не может не услыхать и не понять поэт-отверженник, поэт, утративший свой рай и свое небо.

Тогда он присоединяет и свой все еще изысканный, все еще поиному звучащий напев к грубому, соборному голосу всего народа — и тогда они поют вместе. Поэт и его народ, народ и его поэт!

И едва ли тот поэт истинный поэт, посланный в мир самим Богом и от Него получивший крещение, если он никогда не пел заодно со своим народом в годины отчаяния.

Именно такой великой книгой песен, пропетых поэтом вместе со своим народом и перед лицом своего народа, и является «Пепел» А. Белого.

Этот остывший на родном очаге пепел щедрой рукой разбрасывает певец народного горя и своего горя, ибо нет уже границы между ними, по многоовражным, неоглядным, горбатым равнинам, по бесконечным дорогам и скудным полям своей родины.

Обращаясь прямо к народу («Мой бедный народ»), поэт тем самым обращается и к своей душе, к своему изменившему прошлому («Непутевую жизнь отрыдать»), обращаясь к России-матери, он плачется о своей сиротливой, бесприютной душе, говоря с народом, он говорит через него с Богом, ибо и сам народ в своей песне наивно и непосредственно обращается прямо к самому Богу*.

Постигая через поэтическое откровение народную душу, поэт не боится никаких изгибов ее, смело бросаясь в самую темную ее бездну, без лжестыдливости и без тени желания задрапировать или сгладить все ужасные, чудовищные, нелепые, все потайные и уродливо-больные стороны этой души.

Напротив, в его книге песен мы почти не найдем светлых, радужных и близких к идиллии образов и напевов. Не найдем, ибо ведь их и нет на самом деле.

В этом отношении автор «Пепла» должен быть поставлен на совершенно особенное место.

Ни у одного из поэтов народной души и народного быта до сих пор не встречались мы с такой абсолютной безнадежностью, с таким беспощадным чувством отчаяния, переходящего в безумие.

Даже величайший среди поэтов народной души, даже сам Некрасов, памяти которого А. Белый посвятил свой «Пепел», несмотря на всю глубину своего правдивого и выстраданного ценой всей жизни пессимизма, даже Некрасов знал редкие минуты просветления, надежды на иное, светлое будущее своего народа, хотя бы и после своей смерти, и он, утирая слезы, говорит с полной искренностью:

Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведренный день впереди...[55]

Этих мгновений просветления и возврата надежды, хотя бы при взгляде в самое отдаленное будущее, мы вовсе не находим у А. Белого, что его непосредственно сближает с самым замечательным поэтом умирающей деревни среди представителей современного символизма, с Э. Верхарном, поскольку он является безумным

* Это составляет одну из типических особенностей русской песни и вообще русского народного мистицизма, неизменно чуждого бесчисленному классу посредников (католических «патронов») при обращении к Богу.

поэтом гибнущей деревни. Последнее совершенно естественно и понятно. Оба они выступили в то время, когда болезненно-ярко уже обозначались в общем сознании и даже были точно учтены наукой все основные непреодолимые в своей исторической неизбежности факторы, разлагающие современный аграрный, патриархальный строй и современную психологию деревни.

Однако и для Э. Верхарна иногда вспыхивает, как взрыв магния, зарница предчувствий лучшего там, где он прозревает великое будущее города, когда он останавливает гигантский сноп лучей своего прожектора на будущих формах городского быта народной стихии, вдруг неожиданно превращаясь из печальника гибнущей, сумасшедшей от отчаянья деревни в пророка нового Мессии, будущего реформатора в великом Городе человечества.

Этого озарения надеждой мы вовсе не находим у А. Белого на страницах, посвященных городу (четвертый отдел «Пепла» целиком посвящен городу и озаглавлен «Город»), как и на страницах, посвященных деревне. Такова страшная цельность этой книги!

Город А. Белого не гигантский «осьминог» Э. Верхарна, высасывающий деревню все-таки в конце концов для чего-то нового и великого, не великий «чан всех грехов и преступлений» (образ Верхарна), в котором глубоко бродят и великие благотворно-созидательные силы, и соки славного Будущего.

Город А. Белого — это изысканный каменный остров в океане народных страданий, пота и крови, остров, не думающий о будущем, ужаснувшийся настоящим, если и мечтающий о чем-либо, то более всего о погибающем в нем красивом прошлом, более уже ненужном, пережившем самого себя и фантастически-безумном.

Это — приют нечистой совести, истлевшей красоты и безумия, безумия, ищущего только самозабвения. Город А. Белого веселый город, но это веселье — пир во время чумы. Его жизнь — или меланхолия, или вакханалия, вечный бал-маскарад, но среди этого маскарада уже бродит красное домино, и эта гостья — Смерть. Читая отдел «Пепла», посвященный «Городу», мы невольно вспоминаем не города Э. Верхарна, а «Маску красной смерти» Эдгара По[56]. Этот город не менее ужасен, безнадежно обречен и безумен, чем и деревня, только его безумие иное.

Его безумие — безумие в стиле рококо!

Но это всестороннее и безграничное отчаяние, это безумие безнадежности станет вполне понятным и приемлемым для нас, как скоро мы вспомним, что «Пепел» А. Белого написан в период его творчества, непосредственно следующий за эпохой распыления русской революции. Едва ли нужно что-либо прибавлять в пояснение последнего... «Пепел» создан всенародной волной отчаяния, глубоким кризисом всех сторон русской народной жизни, поэтому он является воспроизведением и художественным памятником

той мрачной страницы русской истории, подобной которой, быть может, никогда не знал русский народ. Если несомненно, что самым ужасным в кризисе 1905—1906 гг. было именно непосредственное следование волны бессилия и отчаяния за волной невероятного общего подъема, то совершенно понятно, почему упадок духа явился безграничным и чувство всеобщей безвыходности — мировым, абсолютным!

«Пепел» А. Белого явился памятником эпохи, когда символом всей России сделалась виселица!

И если этот проклятый, дьявольский символ потряс даже самые грубые сердца, как должен был он взволновать, растерзать и отравить хрупкую болезненно-нежную душу поэта, застигнутого роковым ураганом в эпоху юношеского энтузиазма, отрешенно-мистического поклонения Вечно-Женственному, в эпоху чаяния близкого и лучезарного откровения-чуда!..

Помимо этого и с чисто общественной стороны поэту-мистику был нанесен жизнью решительный удар в самое сердце, ибо общественный кризис сразу показал всю призрачность и утопичность тех социально-религиозных построений, которые по наследству от славянофилов были перенесены в философско-религиозную систему Вл. Соловьева, под иным углом зрения реставрированы Дм. Мережковским и оказали огромное влияние на все миросозерцание А. Белого в первый период его развития. Теперь сразу всем этим утопиям пришел конец!.. И не трезво-положительной, мертвенно-догматической доктрине социализма было заменить их.

Но мы далеко не исчерпали бы всех мотивов отчаяния, создавшего «Пепел», если бы не коснулись еще одного мотива чисто личного, хотя и растворяющегося в общей, всенародной стихии отчаяния.

Многие страницы этой книги и некоторые отдельные вещи ее носят несомненные следы и глубокого чисто личного разочарования поэта.

Это роднит «Пепел» с «Кубком метелей», несмотря на всю их огромную разницу во многом другом. Оба эти произведения, взятые именно в этом отношении, и отнесены нами ко второй стадии развития творчества А. Белого.

Личная трагедия поэта на основании обоих этих произведений — безысходное и мучительное разочарование в самых последних глубинах своего «я», в самом основном и определяющем символе всего мистического миросозерцания, в самом прекрасном и высоком образе его поэтического творчества — в лично воспринятом, носимом и согреваемом всей кровью сердца образ Вечно-Женственного, то открывающемся ему в лирико-мистических грезах, то в апокалиптических видениях, то находящем свое воплощение среди живых и реальных женственных обликов.

Измена, осквернение и поругание женственного облика на самом дне души — самая глубокая из всех возможных трагедий поэтического духа, трагедия Байрона, Лермонтова, Э. По и Бодлэра — представляет собою двоякое самоотрицание поэта и как носителя творческого вдохновения, как ревнителя Вечно-Женственного, и как просто верующего в свой идеал человека.

И это горькое, двойное разочарование суждено было пережить А. Белому и притом пережить одновременно и странно соотносительно с его разочарованием в судьбах своей родины.

Страшная связь этих двух разочарований и нашла свое символическое сложно переплетающееся выражение в лучших страницах и строфах книги «Пепел».

«Пепел», рассматриваемый нами как панихида по родине, есть вместе с тем (и в значительной степени и благодаря этому) и эпитафия поэта самому себе.

Все эти личные разочарования нашли свое воплощение в целом цикле стихотворений, озаглавленном «Паутина». Этот отдел — история падения женской души; это выдержанное в изысканнейших тонах (приближающихся к отделу «Прежде и теперь» в «Золоте в лазури») повествование о невидимом распятии и видимом растлении девственности, о том грехе против Духа Святого, который одновременно и невероятно чудовищен мистически, и так банально-обыденен в действительной жизни.

Шаг за шагом, черта за чертой поэт описывает нам продажу дочери матерью, и какую изысканную, какую ужасающую, какую грустную продажу:

«Ты милого», склонив чепец,
Прошамкала ей мать, «забудешь,
А этот будет, как отец!»

Поэт бесконечно обостряет и утончает психологическую канву драмы до паутины, выставляя самого преступника, самого берущего силою приносимую ему в жертву девственность, самого калеку-жениха, лишь физическим уродом, своего рода Леопарди[57], боящимся безобразного «я» своего тела больше, чем все другие.

Безысходность юдоли, скрывающаяся за этой индивидуальной, лирической трагедией, именно в том, что поэт не скрывает правды каждого из ее участников, правды и жертвы и ее палачей, и слез продающей матери, быть может и самой когда-либо проданной, нечеловеческих мук эстетически-тонкой души жениха-горбуна и скрытой преступной безропотности самой ведомой на заклание девственности, почти кощунственной своим бессилием. И все они правы, и все они несчастны, и все они преступны... Но пусть они правы, величайшее кощунство все же совершилось.

Так глубоко изощрился взор поэта в созерцании вселенского, бесконечного зла, мирового кощунства, разлитого повсюду; отсюда один шаг до сладострастия отрицания, до самоупоения безумием слез, до садизма отчаяния — одним словом, до *демонизма*. И однако из самой последней глубины души поэта звучит что-то, что спасает его от последнего самоосуждения, от этой глубочайшей среди всех бездн; путь и участь автора «Цветов зла» не суждены ему, эта чаша его миновала. Это «что-то» в его душе есть та самая святость страдания, которая озаряет нездешним светом и изуродованное тело его Матери-родины.

Такова вторая, внутренняя связь личной судьбы поэта с судьбой его народа.

Она нашла свое символическое выявление в построении самых заветных образов. Образ его родины в лучших местах его книги приобретает смутно-женственные черты, таинственно роднясь в своем символическом воплощении с внешним обликом его последней тайны.

Это еще раз заставляет нас признать «Пепел» А. Белого книгой глубоко народной именно в символическом смысле этого слова, а ее автора — *глубоко народным писателем*.

Отношения писателя к народу могут быть многообразны, среди них могут быть указаны три совершенно различных, три типических отношения — народолюбие, народничество и народность. Под народолюбием я разумею главным образом платонически-далекое, созерцательно-пассивное, граничащее с простым любопытством, отношение к творчеству народной души, этому самому подлинному и идеальному ее обнаружению, вроде почти бессознательного влечения немецких романтиков к фольклору или вроде дилетантизма всех различных собирателей народных сказок, былин, поговорок и поверий. Народолюбие такое никогда не проникает глубже внешности народного творчества, оно или собирает научно-культурный материал, или ищет чисто художественного интереса в нем, не доходя до мистического и действенного слияния с самой сущностью народного духа.

Народничество (термин, которым особенно сильно злоупотребляли в России) страдает как раз противоположной крайностью, превращая эту пассивность в утопический идеал растворения индивидуального творческого сознания во всеединстве народной стихии.

Этот идеал творческого саморастворения лишь следующая грань все того же идеала «опрощения», уже разбитого жизнью и отвергнутого историей. Наука (история литературы, история первобытной культуры) в последнее время разбила недавние иллюзии о массовом, стихийном, соборном созидании самих памятников народной словесности, уделяя значительно большее значение от-

дельным художникам, позже утратившим свои имена; вся сила каждого из них заключалась не в безличном растворении в народной стихии, а в почвенности, в глубокой связи корней творчества с народным бытом.

Нечто подобное этой устарелой теории саморастворения художественной личности в наше время пытается построить теория «мифотворчества» и «свободного, всенародного творчества», сводя роль индивидуального поэта к роли «медиума» всенародной воли, т. е. к чисто пассивной, бессознательной и посредствующей роли.

Эта теория подпиливает самые основания, на которые опирается вся современная культура, стараясь объявить висящим в воздухе и беспочвенным все, что выделяется из общего уровня своей большей высотой, в сущности вырастая из того же самого общего корня. Фантастичность, беспочвенность, бесплодность и даже прямой вред этой теории самоочевидны!

Однако и до сих пор под «народничеством» всегда разумеется именно жажда самоубийственного растворения в стихии, именно этот опасный и антикультурный художественный медиумизм!

Мы думаем, что правда находится на третьем пути, который мы называем «народностью» художественного творчества. Задача и цель последнего не пассивное созерцание, не саморастворение, а слияние с народной стихией; это означает, что народно-творящий художник вступает с народом в интимно-активное творческое общение, как с объектом своего творчества, возводя этим путем все пережитое им, как человеком, совместно с народом до высоты художественного символа, причем он оставляет во всей целости все завоевания более углубленной и более усложненной личной психологии своей, равно как и всю техническую вооруженность своего более совершенного художественного метода.

При таком воспроизведении народной психики поэт не нуждается в приспособлении своего языка к точному уровню и стилю чисто народной речи, в ассимилировании своих ритмов и способов символизации с формами и фигурами народной поэзии, ибо это означало бы простое повторение, переряживание и даже передразнивание народной речи.

Поэт должен лишь интуитивно проникнуться подлинной сущностью каждого переживания народной души, полюбить его, слиться с ним, вобрать его в свою душу, сделать его элементом своей поэтической личности и затем, лишь отыскав на своей собственной клавиатуре соответственные созвучия, в собственном воображении аналогичные фигуры, он должен приступить к созиданию, все время проводя каждое выражение, каждое сочетание чувств и звуков через свое личное творческое воображение, подвергая все, как материал, той таинственной метаморфозе, которой является всякое подлинное творчество, всегда индивидуалистичное и оригинальное.

Именно так и поступает А. Белый в «Пепле».

В предисловии к нему он очень определенно обозначает границы и цели своей работы:

«Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества. Жемчужные зори не выше кабака, потому что и то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности: фантастика, быт, теодицея, философическое размышление предопределены в искусстве живым отношением художника»...

Из этих слов совершенно ясно, что автор ставил себе именно ту самую задачу, которую мы определили как слияние с народной душой, как с объектом творческого, живого постижения.

Другое требование — интимное и активное переживание этой души также осознано самим поэтом; он говорит: «Художник вкладывает в них (т. е. в символы ценностей: зарю, келью и т. п.) свою душу; то, что создает из случайного переживания, мысли или факта — ценность, есть долг... идти к этим ценностям — долг человека, а потому и художника!».

Именно такова внутренняя связь А. Белого как человека и как поэта в «Пепле».

Страдание его, как человека, испепеляя его душу, научило его понимать испепеленную народную душу, а это пробудило в нем пафос художественного творчества, и каждое его человеческое слияние с великим человеком-народом явилось закрепленным в художественный символ.

В этом смысле А. Белый явился достойным наследником всех подлинных народных поэтов, в особенности же поэтов — певцов народного горя.

Он народен в том же смысле, как народен бессмертный индивидуальный создатель «Илиады», как творец «Божественной Комедии», пересоздавший и объединивший пафосом своего личного творческого «я» огромный материал народных легенд, сказаний и образов, как народен наш Пушкин в своих сказках, где ему удалось не только чутко уловить повествовательную, эпическую напевность русской сказки вплоть до фигур эпического повторения и аллитераций, но и облечь ее в новую, еще более совершенную форму, оперить ее чисто пушкинской играющей и скользящей рифмой («Сказка о царе Салтане»), как народен Лермонтов в своем «Бородине», «Купце Калашникове» и некоторых лучших юношеских стихотворениях, не говоря уже о Некрасове.

Эта способность черпать из источников народной души вообще присуща представителям «символической школы», понимаемой в самом широком смысле слова.

Так французские «старшие символисты» с Бодлэром во главе совершили великое дело, облегчив муки родов целой новой

и сложной волны народной души, когда они создали символическую поэтику «большого города», этой новой формы современной жизни.

Тот факт, что их наблюдения и творческую пытливость особенно привлекала уличная жизнь, факт в этом отношении весьма знаменательный.

Так преемственно «Tableaux parisiens» Ш. Бодлэра[58] создали «Villes tentaculaires» Э. Верхарна[59].

Так из «Petits poèmes» Ш. Бодлэра[60] вытекла гротескная, уличная лирика и проза П. Верлэна.

Особенно про Верлэна хочется говорить как про подлинного народного поэта, быть может, столь же стихийно, бессознательно и почвенно народного, как, например, Беранже. Разве Верлэн не был одновременно и изысканным рыцарем Святого алтаря, и сыном парижской улицы, одной из бесчисленных струй городской толпы, Верлэн, создавший изумительные миниатюры, касающиеся психологии бродячих, уличных собак, или свой комический рассказ о героической смерти «Ворона Николая»[61]. И можно ли себе представить что-нибудь более непосредственно народное, чем католицизм и наивный патриотизм П. Верлэна?

В той же мере народным с самого начала был и русский символизм.

Начиная с Ал. Добролюбова, очень скоро кончившего самым типичным опрощением и «народничеством», или исполненной самого неподдельного патриотизма и народности поэзии Ив. Коневского, самые лучшие образы которой при всей их философической раздумчивости кажутся выпиленными из дерева, русский символизм неизменно стремился сочетать оба полюса современной жизни: утонченность и почвенность.

Достаточно вспомнить, что первым, возродившим в последнее время культ Некрасова, был не кто иной, как К. Бальмонт[62].

В первых же своих книгах лирики Бальмонт дал глубокое воплощение одного из главных противоречий «современной психологии», противоречия между жаждой новых, экзотических видений, созерцанием нового неба и непреодолимой, грустной любовью к родному, северному небу, небу, всегда заплаканному и раскинувшемуся над все теми же родными полями и селами.

Еще большей глубиной и проникновенностью исполнены образы и язык чисто народных мотивов лирики Брюсова.

Если тема о разбойнике, взятая им из «Пролога» и разработанная в виде поэмы в «Tertia vigilia»[63], все же не совсем свободна и несколько искусственна, то в следующей его книге «Urbi et orbi» даны прекрасные образцы истинно народного творчества. В этой классической своей книге Брюсов создал целый отдел («Картины», «На улице»), соответствующий «Tableaux parisiens» Ш. Бод-

лэра, целый стройный цикл образцов современной городской поэзии, ряд «городских пейзажей», которые могли бы дать ему имя одного из первых русских поэтов большого города. В том же «Urbi et orbi» есть специальный отдел, озаглавленный «Песни», состоящий из семи отдельных песен, объединенных одной общей идеей — передать в искусственно-отчеканенных ритмах подлинный народный песенный строй, сочетать органически утонченность метода воспроизведения с подлинной, непроизвольно-естественной наивностью самого воспроизведенного материала.

Общий фон этих песен — та специфическая, полугородская, народная психология, которая свойственна полугорожанам из народа, уже не крестьянам, еще не вполне фабричным рабочим.

Психология, язык, самый облик этого слоя населения переданы В. Брюсовым мастерски. Ограничусь несколькими примерами.

Вот образец «фабричной песни»:

Есть улица в нашей столице.
Есть домик, и в домике том
Ты пятую ночь в огневице
Лежишь на одре роковом![64]

Здесь каждое выражение, почти каждое слово насыщены специфическим духом: и этот «маленький домик» в предместье большого города («столицы»), и самое выражение «наша столица», и точность определения срока болезни («пятую ночь»), и в особенности чисто народное название горячки «огневица».

Далее необыкновенно стильно и точно выражение, как будто выхваченное целиком из самой фабричной жизни:

И каждую ночь регулярно...

Но всего более изумительно по чисто народному духу и речи окончание этой песни, которое я приведу полностью:

Войти я к тебе не посмею,
Но, зéмный поклон положив,
Пойду из столицы в Россею
Рыдать на раздолии нив.

Я в камнях промучился долго,
И в них загубил я свой век.
Прими меня, матушка Волга,
Царица великая рек!

Сравнивая этот песенник В. Брюсова с народной лирикой А. Белого, невольно замечаешь разницу между ними в самом объекте творчества. Брюсов, как преимущественно поэт городской психологии, схватил именно те черты городского быта, которые ускользнули от А. Белого; последний в своей городской лирике обратил

почти исключительное внимание на чуждый повседневной обыденности городской быт; его город — город, живущий необычно-напряженной, безумной жизнью, город предреволюционного момента.

А. Белый особенно заинтересовался аристократическим вырождением города, а в массе городского населения выдвинул революционного рабочего, оставив без внимания среднетипический, повседневный быт и стиль городского фабричного и мещанского слоя.

В общем народная лирика Брюсова и Белого дополняют друг друга.

Преимущественно деревенская поэзия А. Белого восполняет и оттеняет преимущественно городскую лирику В. Брюсова, причем бо́льшая непосредственность, субъективность и экстатичность А. Белого более соответствует безыскусственной деревенской, все еще патриархальной песне сельской, а бо́льшая сознательная объективность и более утонченная искусственность Брюсова — уже наполовину утратившей патриархальную девственность песне города.

Даже в пределах чисто городских мотивов А. Белый и Брюсов, как народные поэты, дружно дополняют друг друга, — обыденно-бытовой мещанин и фабричный рабочий (полупролетарий) брюсовской песни* превращается у Белого в исключительного, выражающего психологию острого революционного периода, «сознательного товарища», ярко-революционного пролетария. Оба эти типа решительно противоположны в творчестве обоих поэтов, столь же противоположны, как и в самой современной, во всем противоречивой русской действительности. Если брюсовский «каменщик» в своем белом фартуке, этой эмблеме кастового отверженства, выдержан как цельный тип социального пасынка, столь же хорошо «все знающего», как и неспособного на какой-либо протест («Сами все знаем; молчи!»)[65], то пролетарий А. Белого, напротив, изображается им не иначе как в момент революционного действия, подчас даже в несколько утрированном виде, под плещущими красными «стягами», проносящим «тучи кровавых знамен».

Глуше напев похорон.
Пули и плачут и косят.
Новые тучи кровавых знамен
Там в отдаленье проносят![66]

Однако эта фигура революционного пролетария далеко уступает всем образам полевых, деревенских бродяг, странников, горе-

---

* Особенно типичным примером является знаменитый «Каменщик» В. Брюсова.

мык и бегунов, которые так интимно гармонируют с собственными стремлениями и чувствованиями поэта юдоли народной. Эти «горемыки» *, символически слитые с самим поэтом, — самое прекрасное из всего прекрасного, что заключено в «Пепле», и я не знаю в этой книге другого более искреннего и более трогательного стона, обращенного поэтом единовременно и к родному народу, и к себе самому, чем вопль «Полевого пророка»:

Поле — дом мой. Песок — мое ложе.
Полог — дым росянистых полян!

. . . . . .

Ныне, странники, с вами я: скоро ж
Дымным дымом от вас пронесусь,
Я — просторов рыдающих сторож,
Исходивший великую Русь.

Поэзия бродяжничества, непоседливости, неуютной и бесприютной бездомности делает «Пепел» книгой скитаний, одной великой поэмой свободы, свободы изгнанника, плачем непонятого и чуждающегося людей пророка-изгоя, подчас даже чем-то вроде молитвослова мирового странничества, каким-то требником бродяжничества. Таковы все лучшие поэмы отдела «*Безумие*» — «В полях», «Полевой пророк», «На буграх», «Последний язычник», «Успокоение» и особенно странная поэма «Полевое священнодействие».

Безумие этих поэм — безумие родины, исконное, чисто народное, полевое безумие, навеянное необъятностью полевых пространств, вскормленное и вспоенное неоглядными родными далями, неутомимо ползущими к горизонтам оврагами и горбатыми равнинами родной страны. Это — безумие тихое и больное, ужас родного пейзажа, то безумие, которое веет на нас одинаково ото всех памятников русской народной словесности, начиная со «Слова о полку Игореве». Это родное безумие и есть «полевое священнодействие» поэта!..

В том же отделе («Безумие») находится и самое лучшее стихотворение всей книги — эпитафия поэта самому себе — озаглавленная «Друзьям» **. Мы приведем его здесь полностью, ибо в нем в немногих строфах кристаллизовано все бесконечное горе и все безумие этого горя. Вот оно:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.

---

* См. последний отдел «Пепла», носящий заглавие «Горемыки».

** Оно было первоначально озаглавлено «Эпитафия»[67]. На него одним из лучших наших современных композиторов, Н. Метнером, написана музыка.

Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над бедным поэтом:
Снесите ему венок.
На кресте и зимой и летом
Мой фарфоровый бьется венок.

Цветы на нем побиты.
Образок полинял.
Тяжелые плиты.
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, так больно!
Я не виноват!

Пожалейте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —
Вернусь!

Я привел это стихотворение не только потому, что оно по своей идее могло бы быть поставлено как эпиграф ко всей книге, но также и ввиду совершенно исключительных достоинств его с чисто ритмической стороны. Оно все насквозь ритм, каждая строка его имеет свой собственный, мотивированный изнутри, ритмический узор, длина каждой строки строго соотносительна с градацией реализуемого ею переживания, чередование всех строк вместе столь же соответствует смене волн основного чувства, текущего через все эти строки. Эта вещь — полное совершенство «свободного стиха», не меньшее, чем совершенство брюсовского гимна смерти в его драме «Земля» («Смерть, внемли славословью!»)[68].

Эта исключительная, утонченная изощренность ритма отличает вообще те вещи «Пепла», в которых поэт запечатлел свои личные переживания, ставя их в преемственную связь с лучшими страницами «Золота в лазури».

Она достигает иногда даже сугубой чрезмерности, где стих вдруг как бы переламливается и начинает издавать диссонирующий звук слегка надтреснутой струны, что, однако, иногда все же сладко ласкает ухо подобно намеренным и в своей неправильности соразмерно изысканным диссонансам Шопена и Грига. Иногда же эта диссонирующая изощренность звучит фальшиво.

Наиболее яркие примеры обоих случаев находятся в самой ритмически-законченной вещи «Пепла», в стихотворении «Вынос».

Мы считаем удачным следующее, например, ритмическое сочетание слов в строке и звуков (гласных и согласных) в слове:

И плывет серебро
Катафалка.
Поют,
Но не внемлю.
И жалко,
И жалко,
И жалко
Мне землю!

Напротив, уже явна утрата «чувства меры» в следующем сочетании четырех однозвучных рифм:

Выносят
В дымных столбах,
В желтых свечах,
В красных цветах,
Ах! —...

Там, где местами начинают рифмовать все слова и поэтому каждое слово становится целой строкой, нарушается мера различной, относительной, логической силы слов, достигаемая их взаимным расположением внутри одной строки. Это превращает течение ритма в ряд скачков, заставляя делать одинаковые ударения на каждом слове, что столь же недопустимо и даже немыслимо, как чтение длинного слова, в котором ударение стоит на каждом слоге.

Мастерски владея внутренней рифмой, поэт, однако, и ею иногда злоупотребляет, жертвуя главным условием истинной изысканности — стыдливой непроявленностью до конца каждого эффекта. Вот пример подобного злоупотребления внутренней рифмой:

Кресты колоколен. Я болен? О, нет — я не болен!
Воздетые руки горе на одре — в серебре.
Там в пурпуре зори, там бури — и в пурпуре бури.

Здесь игра звуков, будучи излишне щедрой, в силу этого бесплодно отвлекает внимание и разлучает внешнее ухо от внутреннего.

Примером подобного же неудачного злоупотребления звуковыми и ритмическими эффектами может служить и все стихотворение «Угроза».

Но эти отдельные примеры ошибок и злоупотреблений ритмом решительно тонут в общей массе удачных и даже совершенных примеров; к тому же примеры эти никогда не повторяются.

Подобной сложности и богатства ритмов нет ни у одного русского поэта. Но особенно интересен ритм в «Пепле» там, где автор передает изощренной игрой свободного стиха, меняющегося еже-

секундно, капризный и сложный ритм народной пляски и песни под пляску.

Интересно отметить в этих решительно изумительных примерах, как поэт-инструменталист, сохраняя почти неизменным прежний, причудливо-усложненный, ритмический узор, вдруг воплощает в тех же полных сочетаниях, которыми он некогда передавал утонченные ритмы менуэта и гавота («Прежде и теперь» в «Золоте в лазури»), девственно-непосредственный, развинченный и топочущий ритм русской народной пляски вплоть до ее нарочито-разухабистой и размашистой «повадочки» и характерного сочетания без всяких переходов последней веселости и распущенности с торжественной грустью и безумной горечью. Самым ярким примером этой игры ритма является «Веселие на Руси», где переданы все мельчайшие оттенки в ритме трепака:

Как несли за флягой флягу,
Пили огненную влагу.

Д'накачался
Я.
Д'наплясался
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

Эх!
Людям грех!
Эх — курам смех!

Трепаком-паком, размашисто пошли:
Трепаком, душа — ходи — валяй — вали:
Да на межах, да во лесах

Да обрабатывай!
По дороге ноги — ноженьки туды-сюды пошли,
Да по дороженьке вали — вали — вали — вали,

Да притопатывай.

И потом вдруг без перехода:

Бирюзовою волною
Нежит твердь.
Над страной моей родною
Встала Смерть!..

Помимо точности ритма меткость в выборе слов и «словечек», проникновенное сосредоточение внимания на исконно народных, подлинно деревенских предметах, темах и образах (поля, равнины, осинка, горемыки, бобыли, кабак, пустыня, бродяжничество, горе, работа, изгнанничество, убийство, побег, виселица), одухо-

творение трепетом личных переживаний всех внешних образов — все это делает «Пепел» А. Белого целой философией деревни, мистикой пространств и психологией современного крестьянина! Свойственный его гению дар ясновидения сказывается и здесь, в этих хаотически истлевающих, разорванных, чрезмерно-навязчивых, наплывающих из безбрежности пространств и лишь ритмически-цельных в своей сложности образах, звучащих так, словно они стали уже только песней, сбросив все оболочки, словно их напевные строфы подслушаны поэтом из невидимых уст существ иного мира, в тысячах пересечений слитого с каждой реальной картиной, словно они все самопроизвольно возникли и запечатлелись в полубреду, в том напряженном одержании вещами, когда стирается граница между внешним и внутренним, когда все луга, реки, избенки, кабаки, топочущие пьяные фигуры, и колодец, и красная осенняя калина вдруг предстают как образы, как элементы одного огромного «я», и все внутренне завязаны в один узел, таинственно-скрытый в самой прижимающей к себе весь этот мир и разрывающейся от муки груди поэта.

Будучи правдивым и чутким, А. Белый в изображении деревни отнюдь не реалист и лишь внешне бытовой писатель. Подобно Э. Верхарну, он передвигает порог реальности далеко вглубь своего внутреннего «я», связывая и одухотворяя объекты и одновременно как бы вывертывая вовне свои личные переживания, смешивая, перекрещивая, переплетая все зримые контуры, очертания и комбинации вещей, нарушая цельность внешнего плана, но координируя вещи путем сосредоточения их внутри себя. На этом и оправдывается его позиция как *символиста*, как созерцателя активно-творческого, как художника, одаренного исключительным даром растворять вещи в ритмическом движении их, — одним словом, как автора «симфоний».

Это символическое перевоплощение вещей резко отличает его поэзию деревни от поэзии деревни Некрасова, для которого никогда не сглаживались и не переставлялись в такой мере границы между объективным и субъективным, между наблюдаемым и пережитым из наблюдаемого.

Творчество Некрасова вырастало из наблюдения и реакции на это наблюдение, творчество А. Белого — всецело из ясновидения. Его поэзия подобна глазу, получившему свойство сразу видеть сквозь все преграды и потому роковым образом утратившему точку отправления и спасительную соотносительность разных планов, всегда падая в бесконечность и все превращая лишь в этап, лишь в средство внутренне растущего переживания.

Это свойство, эта первопричина всех отрицательных сторон творчества А. Белого, присущее и образам «Пепла», в равной степени и в той или иной форме проникает почти все отделы этой книги.

Однако, благодаря именно этому свойству, его лирика превращает ряд картин деревенского распадения в единый мир отверженства, мир, забытый Богом, обреченный безумию и смерти и политый сивухой, этой бешеной слюной самого Дьявола, в один безбрежный океан отчаяния и страдания без конца.

В этом *глубокое символическое значение* А. Белого как народного поэта, и при этом современного народного поэта. «Пепел» огромный, еще вовсе почти не учтенный вклад в сокровищницу русского символизма, целый новый мир, присоединенный раз навсегда к другим его мирам!

И вместе с тем это целая полоса в развитии его личности, великий этап его «я». Это — «De profundis»[69] поэта. Это его эпитафия!

«Урна», третий сборник лирической поэзии А. Белого, является попыткой создать равновесие между совершенно противоположными устремлениями «Золота в лазури» и «Пепла», его первоначального абсолютного «Да» и последующего столь же абсолютного «Нет». Экстатическое по сущности, патетическое по форме, всестороннее принятие вселенной и символизация ее Первосущности как «золота в лазури» приводит поэта к решительному кризису, к переоценке самых основных символов, к «разуверению во всем». Не довершив своего исполинского полета к Солнцу мира, своего воздушного аргонавтического пути, он испепелен, и его пепел неразлучен с грудами пепла, на которые распался теперь весь мир, сотканный, как недавно еще верилось, только из золота и лазури, из небесного огня и чистейшего эфира. Однако это испепеление и распыление поэта и его мира не могло быть абсолютным; последнее оказалось столь же невозможным, как и осуществление до конца абсолютного устремления ввысь «Золота в лазури».

Все устремления к абсолютному неизбежно осуждены разбиться о незыблемый «закон полярности» всего сущего, установленный нами выше. Действие последнего всегда одинаково полновластно, но двойственно в своем проявлении. Приходя из многообразия к первоединству, неизбежно встречать абсолютное препятствие в невозможности вывести и объяснить многообразное и самопротиворечивое бытие проявленного из единого, абсолютного и во всем верного и тожественного себе потустороннего источника, равно как и самый факт (не подлежащий сомнению) развития всего сущего. Каким образом единое в основе может быть многоликим и себя взаимоотрицающим в проявлении? Каким образом абсолютное, единое и, следовательно, всегда во всем себе равное (т. е. неизменное) может развиваться, т. е. изменять свои формы?

Ни одна научная теория, ни одна философская система, ни одна религия не ответили на эти два вопроса сколько-нибудь удовлетворительно до сих пор!

Поэтому при искании абсолютного «всеединства» всегда неизбежно должно или прийти к *дуализму объективному*, т. е. к признанию логическому и непосредственно-мистическому, единовременно двух равновеликих основ бытия, двух ликов, отказавшись от всякой дальнейшей попытки заглянуть глубже, или к *субъективному раздвоению*, которое выражается в двойственно-противоречивом впечатлении от каждого данного объекта.

В последнем случае остается непостижимым первоначально объективный источник этой субъективной двойственности.

Переходя к специальному методу познания — *символическому созерцанию* как форме художественного творчества, мы должны заметить, что этот способ овладения основной тайной всего сущего, ищущий за всякой формой (и через нее) проявленного непроявленное и запечатлевающий ощущение последнего все же в формах проявленного, хотя и по-иному комбинируемого, не может найти внутри себя абсолютного предела и единственно верного, последнего критериума. Он по самой своей сущности бесконечен и ограничен лишь мерой возможности углубления исключительно со стороны относительных свойств и способностей самого субъекта, в конечном счете со стороны духовных органов последнего.

Символизация — всегда лишь восхождение на одну следующую ступень, созерцание — проникновение всегда лишь сквозь одну ближайшую преграду, углубление познания лишь на один «план бытия».

При овладении данным «планом сущего» и приспособлении субъекта к последнему, созерцательное познание в форме символизации может таким же путем возвыситься еще и на следующую ступень, лишь опираясь в процессах творческого воплощения на низшую ступень, уже пройденную.

«Символическое искусство» в тесном смысле слова дает нам метод и образцы овладения лишь теми «планами бытия», которые открываются непосредственно за (и сквозь) планом реально-земного, физически-проявленного и по существу чувственного бытия.

Все формы, весь язык «символического искусства» основан на сочетании чувственно-осязательных элементов. Отличие *символизма* от до-символических форм искусства, его основная миссия, главный принцип и величайшая заслуга лишь в том, что он непосредственно и до конца проникся *чувством бесконечной возможности творческого самоуглубления*, что он особенно подчеркнул и выдвинул вопрос о связи художественных методов *с метаморфозой самого субъекта*.

Однако последней тайны символизм не обнаружил и не мог обнаружить, ибо ему не было дано непосредственно из себя явить «нового человека», и самый крайний провозвестник индивидуа-

листических тенденций символизма, Фр. Ницше, говорил о своем «сверх-человеке» лишь как о грядущем *«в будущих веках»*.

Эта неосуществимость всей бесконечности полета при остром сознании неизбежности и необходимости его — самая глубокая трагедия всего современного символизма, всего современного миросозерцания.

Она же трагедия творчества и личности А. Белого!

Неизбежность срыва и падения на этом пути восхождения к последней тайне — есть неизбежность психологического перехода от «Золота в лазури» к «Пеплу».

Свой третий сборник «Урну» А. Белый начинает с предисловия, в котором совершенно определенно сам указывает на причины своего творческого кризиса, дает схему всего своего пути. Замечательно, что кроме этого он дает почувствовать, насколько изменились его воззрения на им самим созданный метод *символического постижения*, на несбывшиеся ожидания первых творческих порывов его «Золота в лазури». Он прямо говорит следующее:

«Озаглавливая свою первую книгу стихов “Золото в лазури”, я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие. “Лазурь” — символ высоких посвящений... Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя *оккультный путь*: мир сгорает, рассыпаясь пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути.

“Пепел” — книга самосожжения и смерти; но сама смерть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтобы найти их в ближнем.

В “Урне” я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому “я”.

Мертвое “я” заключено в “Урну”, и другое, живое “я” пробуждается во мне к истинному. Еще “Золото в лазури” далеко от меня... в будущем. Закатная лазурь запятнана прахом и дымом: и только ночная синева омывает росами прах... К утру, быть может, лазурь очистится»...

В этих словах исповеди важно и знаменательно не только то, что сам поэт осознал и учел самый факт и причину своего падения (что само по себе есть уже начало выздоровления), но также и особенно то, что он сам признает свой первоначальный, исключительно-экстатический, субъективно-лирический и непосредственно-символический путь искания преждевременным («до срока»), чрезмерно-дерзновенным и чуждым последнего магического знания.

Теперь поэт и мистик, всегда боровшиеся в А. Белом, сознали всю громадность своей ошибки, признали необходимость прохож-

дения через завесу Смерти, стали строго созерцать всю великую лестницу магического восхождения, лестницу, о числе ступеней которой не дано знать. Обращаясь к будущему уже с надеждой, поэт еще не может стереть с сияющей в далеком будущем лазури пятен «праха и дыма»; теперь он говорит уже с несвойственной ему осторожностью: «К утру лазурь, быть может, очистится!» Основной вывод отсюда тот, что поэт, жаждущий лицезрения последней тайны, не может и не должен оставаться только поэтом, он или должен остановиться на пути магического восхождения, или зажечь в себе пламя магического ведения и служения, оплодотворить свое вдохновение золотыми посевами единого великого пути.

Все, что было нами сказано раньше еще по поводу «симфоний» об отношении символизма и оккультизма, все это снова вырастает на лучших страницах «Урны».

Здесь мы не будем возвращаться к уже сказанному; мы отметим лишь тот факт, что в «Урне», в отделе «Думы», среди цикла философско-мистических вещей встречается одно стихотворение, непосредственно переходящее из символического созерцания в формулу магического, призывающего заклятия. Оно знаменует возрождение живого «я» поэта и заключение в урну того «мертвого я», которое испепелилось перед нами; это заклятие обращено к одному из семи «Планетных духов» Пи-Рею, и последнее обстоятельство весьма знаменательно. Вот это магическое призывание:

«Наин» — святый гиероглиф:
«Наин» — магическое слово;
«Наин» скажу, мой пепел снова
В лучистый светоч обратив.

Пи-Рей, над бездной изменений
Напечатленный в небесах, —
Пи-Рей, богоподобный гений
С тяжелой урной на руках!

Пи-Рей с озолощеной урной
Над пологом ненастных туч
Не пепел изольет, а луч
Из бездны времени лазурной.

Да надо мной рассеет бури
Тысячелетий глубина —
В тебе подвластный день, Луна,
В тебе подвластный час, Меркурий!

Кого заклинает сожженный поэт о воскресении из мертвых? О чем его заклятия?

Если мы припомним, что согласно учениям тайной «герметической науки» среди семи Планетных Духов (Пи-Ио, Пи-Гермес,

Сурот, Пи-Рей, Эртози, Пи-Зей, Ремфа) именно *Пи-Рей* * был властителем всей Природы, источником всей божественной Красоты и имел своим престолом самое Солнце, что посвящены Пи-Рею были золото, гиацинт и хризолит, а его гиератическим символом — увенчанная золотой короной голова льва, что астрологический значок Солнца, соответственный ему, в древней Индии служил эмблемой мировой души до ее обнаружения на низших планах и что вообще само Солнце, согласно каббалистике, является огнем всякой жизни и душой Природы, то нам станет совершенно понятным, почему поэт золотой лазури и солнечных полетов, сорвавшись подобно Икару на своем пути и снова готовясь к нему по-иному, по-новому, обращается с призывающими заклинаниями к гению Солнца, Пи-Рею!

Однако теперь он иначе обращается к Солнцу, его молитва чужда прежде ужасавшей его идеи о конце мира, теперь он молит об луче, излитом из всей «бездны времени лазурной», он верит не в мгновенное чудо, не в метаморфозу вселенной в завтрашний день, а во всю бездонную Вечность; одна она его не обманет:

Да надо мной рассеет бури
Тысячелетий глубина!

Его души коснулась идея бесконечной эволюции вселенной, этой оболочки мировой души, вселенной со всеми ее бессчетными звездами, солнцами и лунами... Перед огромностью ее поникнет душа поэта молитвенно и покорно! В связи с этим стоит иное уже отношение поэта к «планам бытия», в его сознании проясняется идея их соотносительности, их параллелизма и их устойчивости. Прежний хаос экстатического исступленно-непосредственного созерцания постепенно покидает его; призывание Пи-Рея — обращение только к высшим планам непроявленного, ибо поэт внутренне ощутил изменчивость низших и пережил сожжение низших планов внутри себя и во внешней сфере. Его «мертвое я» отграничилось от его высшего бессмертного «живого я»!

Так внутренняя трагедия самоотрицания научает его ощутить то, чего он не мог ощутить ранее, — соотносительность и преемственность великой лестницы восхождения! Для этого ему нужно было пережить великую смерть, строгую очистительницу и мудрую наставницу, пережить зиму своей души и ее великую ночь. Вот почему свою «Урну» и специально весь первый отдел ее он посвящает автору «Земли» [71], вот почему «Урна» открывается циклом, дающим символику ночи духа, великой картиной внутренней опустошенности и пустоты внешней. Если вообще «Урна» —

* Пи-Рей соответствует у халдеев Михаэлю. «О Планетных Духах» см. статью Spiritus'а в «Весах» за 1909 г. № 9 [70].

поэзия зимы и ночи, то этот самый первый отдел ее особенно характерен, как символика мертвого покоя природы, среди которой затеряно одно, совершенно одинокое человеческое сердце; оно еще бьется, но его биение все слабей и слабей в этой белой, зимней келье. Если запоздает рассвет, то для этого одного сердца ночь и зима протянутся в безбрежность. В этой беспредельной, сухой и злой зиме все же есть своя прелесть — прелесть острой, жгучей красоты и ледяного забвения всего в одном белом и холодном сне.

Уйдешь — уснешь. Не здесь, а — там.
Забудешь мир. Но будет он.
И там, как здесь, отдайся снам:
Ты в повтореньях отражен.
Заснул — проснулся; в сон от сна.
И жил во сне; и тот же сон,
И мировая тишина,
И бледный, бледный небосклон;
И тот же день, и та же ночь;
И прошлого докучный рой...
Не превозмочь, не превозмочь!
Кольцом теней, о ночь, покрой!

Особенно прекрасны те вещи из первого отдела «Урны», в которых поэт рисует картину внешней природы, настолько пронизывая их своими личными переживаниями, что достигается полное символическое единство.

Таково первое же стихотворение отдела — «Зима».

Привожу его окончание:

Вдали от зависти и злобы
Мне жизнь окончить суждено.
Одни суровые сугробы
Глядят, как призраки, в окно!

Пусть за стеною, в дымке блеклой
Сухой, сухой, сухой мороз,
Слетит веселый рой на стекла
Алмазных, блещущих стрекоз.

Страшен и безысходен этот бледный от злобы, сухой острый и режущий больное сердце алмазами забвения зимний день.

Смутный, неверный тощий призрак весны родит лишь сырость да оттепель в снегах, еще вернее склоняет к сонному забвению:

Друг, взор полуживой, закрой:
Печален кругозор сырой,
Печален снеговой простор
И снеговой, сосновый бор,
И каркающий в небе грач,
И крыши отсыревших дач,

И станционный огонек,
И плачущий вдали рожок!

А прошлое? Оно уже не сжигает, не испепеляет!

Но реет над душою бедной
Воспоминание о том,
Что пролетело так бесследно!..

Последовательным развитием в сторону большей субъективности является второй отдел «Урны» — «Разуверения».

Этот отдел из чисто-субъективного в смысле лиризма постепенно переходит в философически-задумчивый, по-иному объективный тон, заменяя лирический пессимизм поэта скепсисом философа.

Это в свою очередь подготовляет его переход к следующему уже строго философическому отделу, озаглавленному «Философическая грусть».

Бесспорно, лучшей вещью второго отдела («Разуверения») и, быть может, и всего сборника, является небольшое стихотворение:

Как пережить и как оплакать мне
Бесценных дней бесценную потерю?

Но всходит ветр в воздушной вышине.
Я знаю все. Я промолчу. Я верю.

Душа: в душе — в душе весной — весна...
Весной весна, — я чем весну измерю?

Чем отзовусь, когда придет она?
Я промолчу — не отзовусь... Но верю!

Не оскорбляй меня: последних лет,
Пройдя, в веках обиду я измерю.

Я промолчу. Я не скажу — нет, нет.
Суров мой суд. Как мне сказать: «Не верю»?

Текут века в воздушной вышине.
Весы твоих судеб вознес, — и верю.

Как пережить и как оплакать мне
Бесценных дней бесценную потерю?

В этой вещи удивительно сочетались форма изысканного и в то же самое время высоко-стильного, несколько старомодного романса со всей свойственной ему музыкальной убедительностью с задумчиво-рефлективным характером стансов несколько в духе Баратынского. Но особенно интересны здесь именно своеобразные

и неуловимо ритмичные комбинации этих двух вообще далеких друг от друга форм.

Благодаря сознательно-разнообразному пользованию рефренами, здесь слово «верю» каждый раз звучит иначе.

«Философическая грусть» — цикл совершенно своеобразный, занимающий совершенно исключительное место в русской лирике.

Составные элементы его несоединимы (лиризм интимных настроений и изучения «эстетики» Канта), совершенно случайны и однако они слиты, соединены гармонически и сделаны взаимно необходимыми!

Вместо характеристики всего отдела процитирую одно небольшое характерное для всего отдела стихотворение:

Взор убегает вдаль весной;
Лазоревые там высоты...

Но «Критики» передо мной, —
Их кожаные переплеты...

Вдали — иного бытия
Звездоочитые убранства...

И, вздрогнув, вспоминаю я
Об иллюзорности пространства!

В отделе «Тристии», где влечение автора к изысканной и стильной старомодности переходит даже в прямую стилизацию, где особенно сильно злоупотребление старинными, высоко-стильными словами и где иногда замысловатость ритма становится почти самоцелью (напр. в стихотворении «Лета», «Как и всегда» и т. д.), находится одно стихотворение совершенно исключительной ценности, одно из самых интимных стихотворений во всей лирике А. Белого. Оно обращено к прошлому, оно исполнено тихой и кроткой покорности, по-осеннему странно-задумчиво, грустно до конца.

Вот лучшие его строки:

Душа полна: она ясна,
Ты и утишен и возвышен.
Предвестьем дышит тишина.
Все будто старый оклик слышен...

Тогда опять тебя люблю.
Остановлюсь и вспоминаю.
Тебя опять благословлю.
Благословлю, за что — не знаю.

Овеиваешь счастьем вновь
Мою измученную душу.

Воздушную твою любовь,
Благословляя, не нарушу!

Холодный, теплый вечерок.
Не одинок, и одинок!

В отделе «Думы» философический скепсис, несколько стилизованный, уступает место подлинно-философской рефлексии, удачно выраженной в своеобразных ямбах стансов. Влияние объективной лирики Баратынского вплоть до словаря и ритма в отделе этом всесторонне. Однако сквозь это влияние ярко пробивается почти всюду глубоко интимный и совершенно самостоятельный пафос чисто-мистических исканий А. Белого.

Однообразный ямбический метр этого отдела в то же время так усложнен, изыскан, утончен ритмически, в рамках все того же ямба, что невольно затрудняешься в подыскании других примеров подобного богатства ритмики. Ритмы ямбов самого Баратынского много беднее и примитивнее. Лучшими вещами «Дум» мы признаем «Ночь и утро», «Ночь-отчизна» и «Просветление».

Два заключительных отдела («Посвящения» и стилизованно-комический отдел «Амурные стихотворения») не прибавляют ничего нового по существу ко всему сборнику.

Таковы в общих чертах основное движение лирического чувства и течение рефлектирующей мысли в «Урне» А. Белого.

Переходим к вопросу о технической стороне «Урны».

Технически «Урна» совершенно отличается от «Пепла».

В «Пепле» было очень мало ямбических вещей, напротив, вся «Урна», за исключением лишь четырех стихотворений («Создатель», «К ней», «Разлука», «Роскошная дева»), написана ямбом и в огромном числе случаев четырехстопным ямбом, этим искони классическим размером русской лирики.

Огромное число вещей в «Урне» приближается *к форме стансов*, что и объясняет преобладание ямба.

Это вполне гармонирует и с намеренно-старомодной, стилизованной в направлении обратном узко-модернистической технике, манерой сборника. В противоположность простонародному, непосредственному и отчасти намеренно-вульгарному тону «Пепла», «Урна» строго аристократична, лишена непосредственной наивности и холодно-рефлективна, она более сдержанна, более спокойна. Она задумчиво-безрадостна, но в то же время не покидает ни на мгновение принципа хороших манер. Отсюда и ее склонность, переходить в стилизацию, и злоупотребление старинными, высокопитильными выражениями и словами, обилие которых подчас утомляет. На каждой почти странице встречаются слова вроде: «хладный», «нощь», «власы», «очи», «сребро», «прядать», «голос некий», «златая волна», «знаменованья дней», «немотствует», «разымчивый», «младых харит младую наготу» и т. п.

Что же касается специфически-технических приемов, то в этом отношении «Урна» дает огромный и ценный материал, преимущественно в ритме и аллитерации. Остановимся на ритме.

Как книга ямбов, «Урна» обладает неисчерпаемым ритмическим разнообразием последнего. Приемы, применяемые автором для модификации одного и того же неизменного метрически узора, являющегося как бы канвой сложных и прихотливых ритмических узоров, разнообразны; наиболее частыми среди них являются — игра полуударений, достигаемая введением в строку слов разной длины и комбинацией их со словами двухсложными (ямбическими по природе) и односложными, соответственная связь между логическими и ритмическими ударениями и паузами, дробление строф и даже строк на лапидарные очень короткие отдельные фразы, находящиеся в строгом соответствии с ритмическим строением строф и отдельных строк, употребление строк различной длины и других приемов «свободного стиха», расположение параллелистическое и хиастическое[72] слов по их ударяемости и многие другие приемы.

Вполне строгая (догматическая) формула ямба возможна лишь при абсолютном совпадении метрических и ритмических ударений во всех словах, составляющих ее. Например:

Умри — гори: сгорай!

Это объясняется тем, что все неямбические по природе слова неизбежно звучат двойственно в стихе, обладая всегда только одним ударением ритмическим и всегда более одного метрическим, в случае, если данное слово не ямбично, т. е. более чем из двух слогов; при чтении стиха отдается предпочтение ритмическому, т. е. самому слову свойственному ударению; отсюда является необходимость другие метрически ударяемые слога произносить относительно слабее, т. е. делать их «полуударяемыми». В длинных словах эта полуударяемость особенно существенна.

Расположение полуударений в связи с полными ударениями дает возможность придавать почти любую степень подвижности, замедленности и стремительности стиху в соответствии с течением внутреннего смысла его.

Приведу пример этой *игры* полуударений.

В строфе:

В колеблющемся серебре
Бесшумное возникновенье
Взлетающих нетопырей,
Их жалобное шелестенье —

мы имеем очень редкий случай четырехстопного ямба, в котором чрез введение длинных слов достигнуто большое накопление сто-

ящих рядом полуударений (до пяти полуударений подряд), что требует почти скороговорки при чтении и невольно передает именно те явления, о которых говорится в этой строфе, т. е. колебание, бесшумность, взлетание, возникновенье и шелестенье.

Вот другой редкий пример строфы, в которой полуударения расположены иначе, скопляясь *с самого* начала строки:

Непоправимое мое
Припоминается былое...
Припоминается ее
Лицо холодное и злое.

Следует отметить, что ямбы «Урны» содержат огромное число строф, построенных на самых редких и изысканно-намеренных комбинациях ударяемых и полуударяемых слогов, и что автор почти всегда ставит эти изысканные комбинации в тесную связь с внутренними (психологическими и эстетическими) условиями стиха.

Аллитерация также излюбленный прием этой книги; редкая строфа обходится без нее; мы имеем очень много примеров самого изысканного пользования последней. Аллитерация и звуковое соотношение гласных (в отдельной строке и во всех строках отдельной строфы), инструментующих строфу в одно целое и придающих ей своеобразную красочность и музыкальный тембр, суть главные приемы А. Белого после специфически-ритмических приемов (группировка ударений и полуударений) в его «Урне». Однако в применении аллитерации ему далеко не всегда удается сохранить чувство меры, примеров чего мы могли бы привести весьма значительное количество.

Лег ризой снег. Зари
Краснеет красный край,
В волнах зари умри!
Умри — гори: сгорай!

Когда злоупотребление аллитеративными созвучиями сливается с чрезмерным пользованием внутренней рифмой с злоупотреблением фигурой повторений, то иногда в результате получается нечто до такой степени искусственное, нецелесообразное, что невольно начинает казаться, не имеешь ли дело с простым звуковым словесным экзерсисом, простым техническим наброском, а не с законченным художественным произведением. Приведу два резкие примера последнего.

Целое стихотворение «Стезя» является подобным упражнением:

Там ветр дохнет: в полях поет, —
Туда зовет.
Там — твердь. Как меч, там твердь — как меч
Звезда сечет.

Там нет — там ночи нет. Но дня
Там нет. И жаль.
Моя стезя, о ночь, меня
Ведет туда ль?

Другим таким же упражнением на задачи ритма является стихотворение «Буря». Возьмем несколько строк его:

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи:
В лазури бури свист и ветра свист несет,
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий,
Прогонит, гонит вновь, и вновь метет и вьет.

Однако даже эти неудачные места «Урны» весьма характерны и знаменательны хотя бы уже потому, что единственная причина их не в неуменьи автора справиться с техникой поэтической речи, не в хаотичности основных переживаний или внешних очертаниях формы, а в чрезмерности устремления к закономерности воплощения, к сознательности во что бы то ни стало в каждом приеме реализации, в общем чувстве ритмичности, доведенном до всепоглощающего культа. Знаменательна связь этого «культа ритмичности» с тем глубоким, психологическим переворотом, который произошел в душе поэта после его кризиса и который выразился в прояснении в его сознании соотносительности планов всего сущего, в устремлении его к осязанию внутреннего ритма мироздания, к закономерному, ритмическому движению вселенной; настал новый период развития творчества поэта, настала пора его исцеления в ритме, этот период не мог не сделаться и периодом усиленной разработки и всех внешних вопросов ритма. И действительно — эпоха создания «Урны» была эпохой тщательного, всестороннего изучения А. Белым вопросов ритма стиха и теоретического, и практического. Для нас важно лишь то обстоятельство, что А. Белый вступил на путь чисто экспериментального изучения ритма поэтической речи, задаваясь целью упорядочения и сознательного, закономерного овладения принципами, лежащими в основе «инструментализации стиха», чем он подал руку как своим старшим учителям и собратиям среди европейских символистов, так и самому значительному представителю русского символизма в России В. Брюсову.

Во всяком случае теоретические изучения А. Белым вопросов ритма сказались на его «Урне» как в положительных сторонах ее формы, так и в вышеприведенных эксцессах ритмизации поэтической речи. Тот же переворот в сторону упорядочения планов созерцания и ритмизации всей перспективы его художественного творчества, параллельный с его глубоким разочарованием в той сфере переживаний, которую мы определили выше как «низшие планы бытия», выдвинул перед лирическим поэтом вопросы

быта, вопросы проявленной сферы мирового бытия, что нашло свою подготовку еще в «Пепле».

Это превратило последовательно и неизбежно поэта-лирика в бытописателя русской жизни, автора «Золота в лазури», «Пепла» и «Урны» в автора большого бытового романа из народного быта «Серебряный голубь» *. Если один из недостатков «Пепла» является все же некоторая внешность отправной точки наблюдения деревни, проносящейся мимо автора как бы в окне вагона, то теперь мы видим его уже вышедшим из него и бродящим по всем проселочным путям, закоулкам и потайным углам необозримого лона его родины.

«Серебряный голубь», восходя преимущественно к народно-психологическим, бытовым романам Гоголя, обнаруживает, однако, и глубокую, затаенную преданность поэта-мистика всем своим прежним заветным устремлениям и задачам.

Сочетание внешних изображений быта с мистической тенденцией автора — главная задача и центральное значение всего этого глубоко-художественного и самобытного по внешней форме произведения, вполне заслуживающего сопоставления его с «Огненным Ангелом» В. Брюсова[74]. Близкое будущее даст нам возможность еще вернуться к разбору этого последнего произведения А. Белого. Здесь нам хотелось лишь отметить его связь с условиями нового творческого периода, наступившего для А. Белого после потрясшего его кризиса личного и творческого, выражением которого явился его «Пепел» и в значительной части «Урна».

Заключая наше далеко не полное исследование творчества А. Белого, мы считаем необходимым еще раз подчеркнуть ту основную, все связывающую и определяющую, затаенно-заветную черту его творчества и всего его миросозерцания, которая, преломляясь и дробясь в бесконечных изломах, одна придает сокровенную цельность его личности, его художественным творениям и всему его учению. Эта основная черта — всепоглощающее, растущее из его последнего «я» — стремление превратить символизм, как созерцание, в символику тайновидения и *тайнодействия*, современное эстетическое миросозерцание, осознавшее себя как символизм, в синтетическую систему, в символизм, ставший миросозерцанием. Эта основная черта — стремление чисто практическое; она последовательно и неминуемо приводит А. Белого к необходимости существенно переступить границы «символического искусства» и коснуться самых последних тайн оккультизма, более того, коснуться последнего и страшного вопроса об осуществлении того пути, одним из неизбежных этапов которого является дар теургического действования и необходимость превращения не только со-

---

* Этот роман печатается отрывками последовательно в журнале «Весы»[73].

зерцающего и творящего сознания, но и всего «я» в живое, цельное и единое *символическое* «я».

В этой черте, в этом стремлении — вся сокровенная сущность А. Белого.

Отсюда именно и проистекает исключительно-глубокая связь его личности с личностью и самой сущностью учения *Ф. Ницше*, превратившего художественное творчество символов в покров и средство для исповедывания и проповедывания *своего сокровенного пути*, прибегнувшего к «символическому искусству» как к самой эластичной и яркой форме процесса кристаллизации миросозерцания, сделавшего из своей великой «символической поэмы» ряд новых заповедей блаженства, скрижали нового откровения.

В этой «символической поэме» Ницше есть одно место, где он с ослепительной яркостью и ясностью сам высказывает именно эту последнюю цель. Приводя его здесь, мы полагаем, что оно применимо и к последним целям всего творчества и служения А. Белого, являясь лучшей формулировкой их, быть может, лучшей, чем все те, которые он сам создал или мог бы создать. Вот оно:

«Поистине, вы обманываете, вы "созерцатели"! И Заратустра некогда был одурачен вашими божественными шкурами: он не угадал кишенья змей, которыми они все набиты. Некогда я думал видеть в ваших играх душу божества, вы, чистопознающие! Не знал я лучшего искусства, чем ваши фокусы.

Змеиные нечистоты и дурной запах скрывала от меня отдаленность, а также и то, как похотливо пресмыкалась там хитрость ящерицы.

Но вот я *приблизился* к вам: тогда настал для меня день — теперь он наступает и для вас, — кончились любовные похождения месяца!

Взгляните на него! Застигнутый врасплох и бледный стоит он перед утренней зарей!

Ибо уже идет она, пылающая, идет ее любовь к земле! Любовь всякого солнца — невинность и жажда созидания!

Взгляните на него, с каким нетерпением идет оно из-за моря! Разве вы не ощущаете жалобы и горячего дыхания его любви?

У моря хочет оно сосать и его глубину притянуть к себе на высоту: и вот желание моря вздымается тысячью сосцов.

Оно хочет, чтобы жажда Солнца целовала его и упивалась им; оно хочет сделаться воздухом и высотою, и стезею света и самим светом!

Поистине, подобно Солнцу люблю я жизнь и все глубокие моря!

И это я называю познанием: все глубокое должно подняться ввысь — на мою высоту! Так говорил Заратустра!» [75]

## С. АДРИАНОВ

### Критические наброски

Андрей Белый задумал трилогию: «Восток и Запад». Хотя пока мы имеем только первую часть ее — повесть «Серебряный голубь», — но и по этой части можно уже довольно ясно представить себе круг идей, на котором сосредоточилось внимание московского символиста. В сущности, это — давно знакомые славянофильские построения, за последнее время воскрешенные и слегка видоизмененные некоторыми из наших модернистов.

Два взаимно противоположных мира, два культурно-исторических типа, Восток и Запад, столкнулись на почве русской жизни и раскололи русский национальный организм на два враждебных лагеря — интеллигенцию и массу. Этот раскол обусловливает глубокую болезнь и в сознании отдельных личностей, и в жизни всего народа, болезнь настолько серьезную, что нам грозит погибель, если мы не сумеем найти синтеза обуревающих нас противоположностей, если не воссоздадим всенародного культурного единства. У различных наших мыслителей эта общая идея прилагалась к различным сторонам действительности, облекалась в различные формы. У Андрея Белого она развертывается в ряде символических образов.

Где-то в центральной России стоят село Целебеево и усадьба Гуголево. Село лежит к *востоку* от усадьбы, усадьба — к *западу* от села. В селе жизнь пьяная, грязная, безобразная. Усадьбою владеют бароны Тоодрабе-Граабены, маниаки чистоплотности и порядка. Зато в селе, среди видимого хаоса, кипит в глубине великая творческая сила, которая мучительно ищет для себя воплощения, а почти все связанные с усадьбою люди, под покровом внешнего изящества, благообразия и устоявшихся форм, несут неисцелимую пустоту и смерть. Последний барон Тоодрабе-Граабен — остряк, тонкий юрист, холодный скептик до мозга костей, в сущности совсем мертвый человек. Это, по терминологии Андрея Белого, — «западник». А деревня выдвигает столяра Кудеярова, носителя таинственной мистической силы, основателя исступ-

ленной секты «голубей», сильно смахивающей на хлыстовщину. Итак — на западе бессодержательные формы, на востоке — бесформенное содержание; на западе голая логика, на востоке — беспорядочная мистика; на западе невозмутимый покой смерти, на востоке — ужас стихийных борений и провалов. И вот задача: дать хаотическим, но богатым и жизненным силам «востока» воплощение, законченность форм «запада», но так, чтобы форма не убила жизненности. Или наоборот: оплодотворить стройные, но мертвые формы «запада» жизненной силой «востока», но так, чтобы буйная стихия не разметала в слепой мощи своей этих форм.

Перед нами типичный дуализм, стремящийся к монизму. Явление не новое в истории человечества и всегда находившее свое разрешение в учении о некоем посреднике, сопрягающем и примиряющем в себе оба враждующие мира. Обыкновенно такой посредник кончает свою земную миссию злой погибелью, но вместе с ним гибнет и старая вражда — и мир, очищенный, просветленный и замиренный, вступает в новую фазу своего развития.

И у Андрея Белого намечается фигура такого посредника. Дарьяльский взялся неизвестно откуда, во всяком случае не из усадьбы и не из деревни. Он — красавец, поэт символического толка, с юных лет рвущийся к каким-то явно символическим зорям. Он — носитель какой-то силы, одинаково нужной и усадьбе, и деревне; в нем есть задатки, позволяющие ему одинаково легко податься и в сторону «востока», и в сторону «запада». У него на устах постоянно стихи Феокрита и Марциала, но он ходит в красной рубахе и смазных сапогах, «общается с народом» в чайных, пивных и кабаках, способен напиваться сивухой до того, что ему на следующий день уже не до Феокритов и Марциалов. И в то же время, стоит ему переодеться в пиджак да крахмаленное белье, как у него сразу такой барственный вид проявляется, что самый дерзкий мужичонко, только что видевший его в непристойнейшем виде, невольно ломает перед ним шапку и робеет.

Таков если не Зигфрид, то, по меньшей мере, отец Зигфрида в повести Андрея Белого. Стоя на самом гребне перевала между двумя мирами, чувствуя сродство свое с обоими, Дарьяльский тянется и в ту, и в другую сторону, но чует, что в какую бы сторону ни спустился он, удовлетворения все равно не найдет. По-видимому, ему, как герою, поставлена сверхчеловеческая задача: не спускаться ни на восток, ни на запад, а мощным усилием поднять оба мира на свою воздушную высоту, сочетать их в творческом объятии и породить мир новый.

Но пока этого не случается. Пока оба мира манят его каждый к себе, вниз. В усадьбе расцвела нежная, изящная красавица Катя; в деревне чудными глазами сверкает рябая, безбровая Матре-

на с отвисшим животом и грязными пятками. Два года добивается Дарьяльский взаимности Кати, и наконец она вводит его в баронскую усадьбу как своего нареченного. Но через два дня после обручения встречает он в деревне рябую, безбровую бабу, — и уж ему кажется, что в своих мистических зорях он видел не Катино лицо, а Матренино. Он покидает Катю, идет к Матрене, поступает в подмастерья к столяру-голубю Кудеярову, у которого живет Матрена, подчиняется хлыстовской голубиной вере кудеяровской, неистовствует в голубиных радениях. Кудеярову нужна любовь Дарьяльского с Матреной: от этой любви он чает нарождения «духовного младенца», на котором утвердится новая голубиная вера, победит всех врагов своих и спасет весь народ русский. Неясно, что́ это за младенец должен быть: настоящий ли младенец, или некая спиритическая материализация, ибо, как кажется, Кудеяров пользуется Матреной и Дарьяльским как медиумами. Во всяком случае, довольно быстро выясняется, что Кудеяров обманулся: из связи Матрены и Дарьяльского выходит не то, на что он надеялся. Сам Кудеяров объясняет это тем, что у Дарьяльского «силы мало»; автор дает понять, что сила Дарьяльского иного тембра, не кудеяровского, и должна привести к творчеству особого порядка. Как бы там ни было, а спуск Дарьяльского на «восток» кончается крушением: им «восток» недоволен, да и сам он начинает понимать, что на «востоке» имеется смесь «иконописи со свинописью». И вырастает в Дарьяльском стремление порвать с Матреной, т. е. с востоком, и вернуться к Кате, т. е. на запад. Но восток слишком перед ним разоблачился, чтобы выпустить его невозбранно во вражий стан. «Голуби» убивают Дарьяльского. На этом кончается первая часть трилогии Андрея Белого.

Столяр Кудеяров был, пожалуй, прав, усумнившись в конце концов в «силе» Дарьяльского. Герой Андрея Белого в самом деле далек от той внутренней цельности натуры, которая одна только создает героя. Под цельностью я в данном случае отнюдь не понимаю некоторой однобокости, т. е. мощного развития одних сторон человеческой личности в ущерб другим. Пусть будет человек обуреваем самыми противоположными стремлениями, но пусть все они органически вырастают из его индивидуальности, а не являются чем-то извне пришедшим. Пусть в трагических противоречиях проявляется его «я», а не прячется под навеянными со стороны метаниями. А относительно Дарьяльского автор не раз проговаривается и придает ему именно такие черточки, которые ближе именно к растерянному метанию, чем к истинному трагизму.

В душе у Дарьяльского была «вечная тяжесть», и он то спасался от нее в мечты о «солнечном быте давно минувших лет блаженной Греции», то «быт простонародный русский вызывал *на поверхности его души* картины блаженной жизни райской». Эти две

привычные мечты причудливо переплелись в душе Дарьяльского, и «в понятьях православного мужичка видел он новый светоч в мир грядущего грека». Это же сопряжение античного грека с российским мужиком должно символизовать и поведение самого Дарьяльского — его смазные сапоги и Феокрит, крепкие словечки из полпивной и мудрствования о Вилламовице-Меллендорфе. Однако как ни гнет Андрей Белый тут на некоторое органическое слияние столь противоположных элементов в одной индивидуальности, а все же перед читателем вырастает образ человека, который, в сущности, «ломается», хотя Дарьяльский, по словам автора, «видит Бог, не ломался; он *думал*, что работал над собой». Но ведь думать, что делаешь что-то, и делать на самом деле — две вещи совсем различные.

Много справедливого говорят Петру Дарьяльскому те трезвые люди, с которыми он сталкивается. Применяет, например, Петр к антитезе востока и запада тютчевскую идею: «мысль изреченная есть ложь» [1], и рассуждает так: на западе «свои выплескивают наружу слова, в книги, во всякую премудрость и науку; оттого-то вот там и сказуемые слова, и сказанный склад жизни: вот что такое запад. И не то в России: полевые люди, лесные, в слова не рядятся, и складом жизни не радуют взора; слово их что ни есть сквернословие; жизни склад пьяный, бранчливый; неряшество, голод, немота, тьма. А ты и смекай: духовное винцо на столе-то перед каждым, и каждый слов несказанных и чувств несказуемых то винцо про себя выпивает»...

По поводу этих дифирамбов молчанию и внешнему неблагообразию скептический барон Тоодрабе-Граабен замечает Дарьяльскому:

— Вы, молодой человек, не только чудак, но вы вдобавок еще и косноязычный чудак... Говорят о чреватом молчании, потому что не умеют членораздельно выражаться...

— Неправда! Неправда! — беспомощно восклицает Дарьяльский.

— К сожалению правда, — возражает беспощадный барон: — вот вы, молодой человек, по-видимому, принадлежите к интеллигенции, а посмотришь на вас — мужик мужиком: это потому, что подлинная культура вам не под силу; оттого вы и *чудачите*...

Столь же убийственные вещи говорит хлыстовствующему символисту сельский дьячок. Когда Дарьяльский, в порыве внушенного ему Кудеяровым экстаза, вещает о славе Божией, в хмельном плясе являемой, дьячок ему замечает не в бровь, а прямо в глаз:

— Христос с вами, Петр Петрович! Какая там слава Божия! Этак всякий пьяница, гласящий из кабака, — глашатай: так ведь это бывает у хлыстов, ни у кого иного; срамное веселие свое почитают за духовное озаренье...

Как ни «чудачит» Петр, а слова дьячка и барона на него действуют: ловит он себя на том, что уличает его в безумии внутренний голос и что голос этот — подлинный голос его души. Но тут же увертывается Петр за соображение, «что тот, поймавши его голос, есть голос искушающего его беса».

Через минуту «бес» снова принимает облик барона и говорит ему рассудительно:

— Вы — человек запада; ну, чего это пялите на себя рубашку? Вернитесь обратно!

— Отыди от меня, Сатана, — бунтует Дарьяльский, — я иду на восток!

Впрочем, все эти отбрыкиванья Петра Петровича кончаются все-таки тем, что он начинает понимать, в какую трясину завели его мистические экстазы и братанье с народом при помощи кабаков и Матрены. «То — ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел»... Гуголево на миг мелькнуло перед ним, и он подумал: «Чисто там все и непорочно; там хотя нет тайного зова, издалека сладостного, а вблизи грязного». «После радений с тупою болью головы он вставал, с тошнотою, с пресыщением душевным — и все, что́ случалось с ним накануне, теперь казалось ему мерзким, стыдным и страшным». И уже «не лю́бой казалась ему Матрена: она ему казалась бабехой грязной, глупой и притом чересчур жадной до грубых ласк». Понятно, что после этого Дарьяльскому невозможно было оставаться на «востоке». Непонятно только, почему мудрый его друг, астролог Шмидт, усмотрел в похождениях Петра нечто грандиозное, так сказать — космическое.

— Верьте мне, — проповедует Шмидт, — только великие и сильные души подвержены такому искусу; только гиганты обрываются так, как Петр...

В унисон со Шмидтом говорит и сам автор от своего уже имени: «И этот путь для него был России путем — России, в которой великое началось преображение мира, или мира погибель».

Странно как-то слышать такие большие слова по поводу нелепых метаний запутавшегося, неустойчивого человека. Вопрос о Востоке и Западе — великий вопрос, сложный и захватывающий основные проблемы человеческой культуры. Вопрос о грядущих путях России, о преображении всего ее быта и облика — быть может, самое важное, что́ сейчас волнует всех, кто еще не отупел и не махнул рукою на все. Но нельзя же эти огромные задачи сводить к символизму и хлыстовщине. Пусть необходимо и желанно сближение различных слоев нашего народа, пусть в самом деле зависит от этого будущее нашей страны и нарождение той активной силы, которая выведет нас из тьмы обстоящих нас бед. Но немыслимо ждать осуществления этого процесса на почве неврас-

тенического сектантства. Понятно, что дребезжащие нервы развинченного интеллигента могут отозваться на истерическое безумие «голубиных» радений, с их половым исступлением и прочими эксцессами. Но надо же понимать, что истерия, в какие бы формы она ни отливалась, есть не сила, а слабость, и мистика, пленяющая Дарьяльских, есть, конечно, не «преображение», а «погибель».

Таким образом, трилогия Андрея Белого — по крайней мере, в первой своей части — стóит не очень многого с точки зрения идейно-психологического содержания. Она типична, как характерный и обличающий продукт народнических устремлений нашего символизма — и только. Ни одного вопроса, действительно волнующего широкие круги людей ищущих и жаждущих, она не поможет не только разрешить, но даже осветить.

Но Андрей Белый не желает, чтобы к искусству подходили с точки зрения содержания. В только что вышедшем, весьма объемистом сборнике своих теоретических статей («Символизм», изд. Мусагета) он, между прочим, весьма гневно обрушивается на всю нашу критику именно за то, что она, интересуясь содержанием и пренебрегая формой, систематически портила и портит художественный вкус нашей публики, рекламирует пошлые бездарности и замалчивает истинные таланты[2]. Я отнюдь не склонен отрицать, что на душах наших критиков есть немало серьезных грехов, но никак не могу признать, что критика обязана заниматься исключительно формальным анализом произведений искусства, особенно такого, образчики которого дает сам Андрей Белый в той же книге. Подумайте только, что для разбора превосходного стихотворения Пушкина: «Не пой, красавица, при мне...», состоящего из 16 строк, Андрею Белому понадобилось целых 32 страницы in-4°, и притом он исполнил только одну четверть поставленной себе задачи, а остальные три четверти отложил до другого случая. Для полного разбора потребовалось бы, следовательно, чуть не по печатному листу на каждую строчку. Какой же читатель выдержал бы подобную критику? А между тем Андрей Белый утверждает, что иначе «о лирическом произведении нельзя судить никак». Оговорюсь, впрочем, что человек, который интересуется техникой стиха, звуковыми элементами, создающими словесную музыку, такой человек найдет много поучительного в этой статье Андрея Белого, как и в некоторых других статьях сборника «Символизм». Автор обладает несомненным и очень тонким музыкальным чутьем и ведет свой анализ с истинной любовью к мельчайшим деталям поэтической работы. Жаль только, что он загромождает свое изложение неудобоваримыми математическими формулами и излишними схоластическими тонкостями. Другая серия статей, вошедшая в этот сборник, посвящена философским, метафизиче-

ским и даже теософическим вопросам, связывающимся в представлении Андрея Белого с поэзией. Свое суждение об этой части сборника я боюсь высказывать, ибо недостаточно сведущ в астрологии, каббалистике и прочих оккультных науках, играющих весьма существенную роль в построениях Андрея Белого.

Возвращаюсь к «Серебряному голубю». Я заговорил о теоретических статьях нашего автора только потому, что, усмотрев из них, сколь важное значение придает он художественной форме, я почувствовал необходимость обратить серьезное внимание на стиль его повести. Я не считаю себя вправе отводить моим наблюдениям, сделанным в этом направлении, такое место, какое полагается по программе Андрея Белого, но по мере сил и возможности должен все-таки объяснить, почему чтение «Серебряного голубя» вызывает крайне неприятное, прямо досадливое чувство у читателя, не лишенного некоторого чутья стиля.

Написана вся повесть от начала до конца манерно, и притом в нескольких, совершенно различных манерах. То идет целыми страницами подделка под народный язык, то начинается противоестественная расстановка слов, которою так любит щеголять Сологуб, то автор впадает в юмористическую манеру гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Этот перебой стилей, ничем внутренне не мотивированный, действует неприятно уже сам по себе. Но неудовольствие читателя еще более увеличивается от того обстоятельства, что Андрей Белый ни одним из этих стилей хорошенько не владеет и на каждом шагу допускает вопиющие кляксы. Например, на страницах, написанных «народным» языком, попадаются такие неслыханные ни в устном, ни в письменном творчестве формы: «песенью» (вероятно, от именительного падежа «песень»?), «некиего мужа», «бабьино лицо», «бабьины груди» и т. д. Навязчиво пестрит речь такими формами, как «знам», «делам», вместо «знаем», «делаем», и даже «знат», вместо «знают». Было бы любопытно узнать, где услышал Андрей Белый последнюю форму в народных устах. Как бы то ни было, но подобные ошибки и злоупотребления создают безвкусицу, претящую своей претенциозностью. Вспоминается тургеневская Дарья Михайловна Ласунская, которая, щеголяя перед Рудиным народными словечками, нещадно перевирала их. Но Рудину, замечает Тургенев, это вранье не коробило уха, «да и вряд ли у него было на то ухо» [3]. Беллетристу, столь ценящему стиль, как Андрей Белый, немного конфузно попадать в данном случае в одну категорию с Ласунской и Рудиным.

А вот образчик «гоголевского юмора»: «Два уже года — нет, позвольте: когда горела коноваловская свинарня? Поди — три уже года, как свинарня сгорела... Так вот: три уже года, как перешла Фекла Матвеевна в согласие Голубя». Не правда ли, как смешно и оригинально?

А вот фраза «под Сологуба»: «Завладевая душою Дарьяльского, борьба вызвала из души земляной глубины рать скрытых сил». Что такое «земляная душа»? — спросит с недоумением читатель недогадливый, и не сразу, пожалуй, сообразит, что фразу надо перевернуть примерно так: «борьба вызвала из земляной глубины души рать скрытых сил». Впрочем, не поручусь, верно ли я понимаю эту фразу. Можно остановиться и перед вопросом, какая собственно особенная красота заключается в алых глазах, о которых повествуется в следующих строках: «рябое ее лицо с глазами темными и алыми, с чуть дрожащими алыми губами, усмехается». Еще затруднительнее проникнуть в смысл нижеследующей тирады: «Но ни старушка, ни гусары ее незабвенной памяти, ни любезные сердцу дубровы с барышней, более еще ему любезной, не сегодня возбуждали сладких воспоминаний». Таких загадочных мест в книге немало. Вот, наудачу, еще одно: «Он видел небо, его барашки, цветные избы и точно вырезанные на лугу далекого попика фигурку». Или, быть может, книга кишит опечатками и все такие загадки лежат на совести корректора? Но тогда невозможно возлагать на выю читателя двойное бремя — и сологубовского стиля, и типографской неряшливости.

И все-таки, всех стилистических недоразумений, щедро рассыпанных в повести о «Серебряном голубе», невозможно свалить на корректуру. За многие перлы должен несомненно отвечать сам автор. Слыхали ли вы, например, когда-нибудь, чтобы человек вонзался в выпятившуюся диванную пружину, а не обратно? Между тем Андрей Белый повествует на 32-й странице своей книги именно о таком удивительном случае, угрожавшем «неопытному гостю». Через шесть страниц он сообщает о не менее удивительных людях, которые умудряются «лопать» сосиски не ртом, как то свойственно всем земнородным, а руками. В другом месте узнаем, что «*из-под лица* глядели большие глаза» — и, заметьте, глядели «уверенно и спокойно», не подозревая, очевидно, того невозможного положения, в которое их поставил автор...

Подобными несообразностями книга кишит. Однако в повести встречаются страницы, которые показывают, что Андрей Белый может писать богатым и гибким языком. Тем менее простительно для него впадать в вычурность и неряшество.

## Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

### Восток или Запад

I

Вот книга, которая не скоро дойдет до читателей. Но не пропадет, потому что обладает главным достоинством книг: *она есть*, — тогда как множества из тех, которые слишком скоро доходят до читателей, вовсе нет.

Я, впрочем, уже и теперь знаю одну московскую барышню-курсистку, которая объявила, что «Серебряный голубь» (повесть Андрея Белого, — я о ней говорю) «выше всего Достоевского» [1]. Знаю также одного критика в «Аполлоне», который мимоходом и без всяких доказательств, как будто это само собой разумеется, назвал ее «гениальной» [2].

Привожу эти отзывы без насмешки, хотя такие похвалы и напоминают булыжник, убивающий муху на дружеском лбу. Есть доля правды и в них, как во всякой брани и во всякой похвале: дыма без огня не бывает.

Можно бы даже, в известном смысле, согласиться с критиком, что повесть Белого гениальна, — не талантлива, а именно «гениальна».

Что такое талант и гений? Обыкновенно думают, что очень большой талант — гений, а небольшой гений — талант. Но это не так. Сколько ни увеличивай таланта, не получишь гения; и сколько ни уменьшай гения, не получишь таланта. Тут не количественная, а качественная разница, — явления двух разных порядков.

Художник талантливый отражает данное бытие, то, что есть; гениальный — сам есть новое бытие, то, чего никогда раньше не было и никогда больше не будет. Талант все видит снова; гений все видит в первый раз, как только что глаза открывший Адам. Талант — как все, только просветленное и облагороженное «как все»; вот почему за ним — успех, удача, победа, слава. Гений — вопреки всем, против всех. Только смерть, и смерть крестная может примирить людей с гением. Люди и природа не любят его —

и поделом: гений противозаконен, противоестествен, преступен, разрушителен, чудовищен. Вот почему законы естественные и человеческие заранее принимают все зависящие от них меры против гения: душат его в колыбели. На двух великих удачников, только двух за целые века, — Л. Толстого и Гёте — сколько задушенных!

Думают также, что талантов больше, чем гениев. Может быть, наоборот. Таланты все на виду, наперечет. А незримых гениев такое же бесчисленное множество, как незримых чудес в мире, звезд в дневном небе. Сила гения подобна силе радия, который драгоценнее всех металлов, но в бесконечно малых количествах есть всюду, где жизнь. Л. Толстой, Гёте, куски радия, реже талантов; но бесконечно малые дроби, дробинки, атомы гения рассеяны всюду. За каждым явлением — чудо; за каждым человеком — гений, то единственное, неповторяемое, неисповедимое, чудесное, что называется *личностью*, что родилось и умрет с человеком, чего никогда раньше не было и никогда больше не будет, кроме вот этого Петра и вот этого Ивана. Доведите до конца, до совершенства Петрово, Иваново — и получите чудесное, чудовищное, небывалое, невиданное, *гениальное*. Всякий гений — завершенная личность; всякая личность — незавершенный гений.

У Раскольникова, может быть, не менее гениальная мысль, чем у Наполеона; вся разница в том, что один, после многих удач и неудач, сел на Св. Елену, а другой сразу сел в лужу. Достоевский — почти удавшийся гений; но в главном для него самого, в религиозной проповеди, тоже сел в лужу. До сих пор мы не можем его проглотить, — он застрял у нас в горле: слишком жесток, жёсток, болезнен, опасен, чудовищен, гениален. А как проглотили мы Чехова! Это потому, что великий *талант* Чехова — мы же сами, только в «прославленном теле», светлое золото наших сердец; а Достоевский — не мы, а что-то совсем другое; не светлое золото, а темный радий.

Если быть «гениальным» еще не значит быть великим, если существуют гении, так же, как таланты, всех размеров — от солнца до атома, — то никому не в обиду и без булыжных похвал можно сказать, что А. Белый — «гениален». Сразу ли он сядет в лужу или еще побарахтается (это барахтанье, при некоторой удаче, и после смерти гения, называется «гениальным творчеством»), — не берусь предсказывать. Но уже и теперь видно, что успеха, сочувствия, славы — всего, что свойственно талантам, — у него не будет или будет не скоро. Арцыбашева, Л. Андреева, Куприна глотают, как устриц; Андрея Белого даже глотать не пробуют, а сразу выплевывают. Художественная дикость его, шершавость, нелепость, чудовищность — так очевидны, что и указывать на них почти не стоит: слепой увидит. Да и не в них дело. Если бы он избавился от всех своих недостатков, никого бы это не порадовало и не прими-

рило с ним; пожалуй, напротив, ожесточило бы. Главная вина его не в том, что он хуже всех, а в том, что на всех непохож, — мал, плох, дик, шершав, уродлив, все что хотите, — но единствен, неповторяем, не талантлив, а «гениален».

## II

«Настоящая повесть, — говорит автор в предисловии, — есть первая часть задуманной трилогии "*Восток или Запад*"».

Вот один из примеров художественной слабости А. Белого: то, что должно быть сердцем произведения, он делает заглавием, вывеской. Восток или Запад? Такова, действительно, кратчайшая математическая формула вопроса; но о глубине его нельзя судить по ней, так же как по химической формуле воздуха о глубине воздушной дали.

А между тем вопрос действительно глубок, может быть, глубже всех стоящих сейчас перед нами вопросов о судьбах России. И как бы А. Белый ни коснулся его, уже то, что он это сделал, в русской художественной литературе последних годов принадлежит ему одному — единственно, «гениально», хотя бы в том условном смысле, о котором я предупредил.

Спор западников и восточников (славянофилов) проходит, как меч рассекающий, через всю историю русского сознания, русской интеллигенции; но острие меча касается здесь же, именно в этом вопросе, и сердца народного. Он был, когда еще не было ни славянофилов, ни западников, ни даже самой России: с ним она и родилась.

Призвание варягов — вот первое движение того, что будет Россией, с Востока на Запад. И тотчас, в принятии византийского восточного христианства, православия, обратное движение, от Запада на Восток.

Восемь веков, вплоть до Петра, наполнены борьбою тех же двух начал. Петр застал Россию в таком положении, что еще один шаг, и она оторвалась бы окончательно от европейского человечества, отпала бы от него, как высохшая ветвь от лозы. Петр понял, что это вопрос жизни и смерти для России. И судорожным усилием, с вывихом суставов и треском костей, повернул ее лицом к Западу. Кровавым кесаревым сечением, убивая мать, спас ребенка — новую Россию.

Но и в ней борьба двух начал, двух светов, как в сумраке белых ночей, не прекратилась, а только ушла внутрь и сделалась еще более изнурительной, как вогнанная внутрь болезнь. Интеллигенция и народ, народ-«богоносец» и «безбожная» интеллигенция — в новом виде тот же вопрос.

За два века петербургского периода преемники Петровы сделали все, что могли, чтобы опустошить, выхолостить реформу, вынуть из нее живую душу и оставить лишь мертвое тело — восточное самовластье с европейской техникой, «Тамерлана с телеграфами». Эта вогнанная внутрь болезнь, подземное тяготение петербургского Запада к «Дальнему Востоку» на наших глазах кончились великим разгромом — Порт-Артуром и Цусимою[3].

И почти с такою же судорогою, кровавою ломкою, с таким же вывихом суставов и треском костей, как во дни Петра, опять рванулись мы к Западу — в революции. И опять не дорвались, бессильно рухнули, как будто покорствуя закону мертвых тел — угол падения равен углу отражения, — отшатнулись к Востоку. В переживаемой нами реакции совершается это именно обратное движение раскачнувшегося маятника. А, может быть, и в глубине самой революции уже невидимо скрещивались два подводные течения, образуя бездонный водоворот.

Встреча этих двух течений, столкновение революционного Запада с религиозным Востоком — такова тема «Серебряного голубя» — тоже в своем роде единственная, «гениальная».

Канва повести под многоцветной вышивкой проста.

Молодого писателя Петра Дарьяльского баба Матрена, жена столяра Кудеярова, совращает в секту «голубей». Секта эта, напоминающая хлыстов, ожидает пришествия и воплощения Духа в плоть человеческую именно в наши дни, в России. Матренин муж, столяр Кудеяров, основатель и глава секты, надеется, что от его жены и ее любовника родится ожидаемый Младенец — Белый Голубь. С этою целью он и сводит их. Дарьяльский сперва увлекается учением «голубей», но потом, разглядев в нем дикое изуверство — «ужас, петлю и яму», — хочет бежать. Сектанты заманивают его в ловушку и убивают.

«Секта эта мистическая и, вместе с тем, революционная», — замечает один остроумный агент сыскного отделения и в доказательство приводит воззвание «голубей»:

«Осени себя крестом, народ православный, ибо времена близки: подними меч на слуг веельзевуловых, от них же дворяне первые суть. Огнем попаляющим пройди по земле русской; разумей и молись: рождается Дух Свят. Жги усадьбы отчадия бесовского, ибо земля твоя, как и Дух твой».

«Освобождение народа приходит через Дух Свят, — проповедуют голуби. — Примкнуть голубям к забастовщикам пора... С сицилистами идти рука об руку, не открываясь до сроку и даже, наоборот, направляя, где нужно, сицилистов этих, потому что и они хотя правду видят, да только под одним своим носом; а прочее все у сицилистов дрянь...»

Происходит такой диалог:

— «Так-то оно так; хорошо это у вас писано, только есть ли у вас свой сицилистический Бог?

— Предоставим небо воробьям и водрузим красное знамя пролетариата...

— Ой ли, а не красный ли гроб?»

Для «голубей» социализм — такое же «царство Зверя», как и старый порядок.

Что «в народе новые народились души», что «строится, собирается Русь, чтобы разразиться громами», — в этом убежден и Дарьяльский.

— «По глазам вижу — наш: и он все о тайнах, — говорит столяр Кудеяров. — *Да он из господ*: не может обмозговать, кака така тайна; оттого что учился, — ум за разум зашел; *а тайна нонече с нашим братом, с мужиком*».

Таков разрыв Востока с Западом, народа с интеллигенцией, что и «Духов огонь» не может их спаять. В своем религиозном творчестве народ чувствует себя выше интеллигенции: тут уже не она — его, а он ее поведет.

Было ли все это? Кто знает? Кто видел? Под тем углом зрения, под которым до сих пор нам являлся народ, не могли бы мы *этого* увидеть, если бы оно и было. Но пусть не было; не могло ли быть? Вчера не было: не будет ли завтра? Во всяком случае, А. Белый заставляет нас верить, хотя на миг, в эту возможность, как в действительность.

Страшная или желанная действительность — вот вопрос, связанный все с тем же основным, всеобъемлющим, все решающим в русских судьбах вопросом: Восток или Запад?

## III

— «Проснитесь, вернитесь...

— Куда?

— Как, куда? На Запад... Вы — человек Запада...

— Отыди от меня, Сатана, *я иду на Восток*».

Такой разговор происходит между некиим «бритым барином», западником, и героем повести.

«Этот путь, — объясняет героя автор, — для него был путем России, в которой начинается мира преображение или мира погибель».

Что же именно — преображение или погибель? Герой не знает. Знает ли автор? Повесть А. Белого — не чистое искусство, но и не проповедь. Главная ошибка, как художника, так и проповедника, та, что не отделили они себя от своего героя. Это раскалывает художественное созерцание и проповедь делает двусмысленной.

Кажется иногда, что автор мог бы повторить вслед за героем: «я иду на Восток»; что для них обоих пути европейского Запада и русского Востока именно здесь, в религиозных исканиях, бесповоротно расходятся.

«Множество слов выбросил Запад на удивление миру»... Но все слова эти — «сказанные». Россия же томится о несказанном... «Россия есть то, о что разбивается книга, распыляется знание, да и самая сжигается жизнь. В тот день, когда к России привьется Запад, всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька — Жар-Птица... О, русское поле, русское поле!.. Убегают твои сыны от тебя, широкий твой забывают простор в краю иноземном; и когда они возвращаются после, кто их узнает! Чужие у них слова, чужие у них глаза.... Но в душе они твои, о поле!.. Знает ли каждый из нас, чем он кончит?.. Полуживой убежит за границу.... и там покоя ему не найти никогда. Изрыдается душа, ум засохнет... Кончит же тем, что вернется к тебе, о русское поле!»

Вот страничка, от которой взыграло бы сердце старых славянофилов, а может быть, и новых «истинно русских людей». Если этому поверить, то ответ на вопрос, Восток или Запад, слишком прост.

Гречневая каша сама себя хвалит; Русь сама себя называет «святою», — так искони повелось. Но в том положении, в каком мы сейчас находимся, прежняя уверенность в собственной святости едва ли кому-нибудь может казаться основательной, кроме самих уверенных.

Положим, скоро — завтра наступит у нас царствие Божие. Но ведь вот сегодня, по собственному признанию А. Белого, русские люди «складом жизни не радуют взора: слово их, что ни есть, — сквернословие; жизни склад пьяный... неряшество, голод, немота, тьма»...

Все это он видит, но не смущается: при всех наших мерзостях, мы лучше всех, ибо знаем «слово несказанное»: сидя на своем гноище, мы можем быть уверены, что навозная куча наша «разразится громами», подобно Синаю; что «преображение или погибель мира» зависят от нас одних: захотим — преобразим, захотим — погубим.

И всего утешительнее то, что нам для этого ничего делать не надо: мы избранники Духа, а «духово дело есть *безделье святое*». Европе наше безделье кажется просто свинством: мы же знаем, что это свинство святое, — чем свинее, тем святее.

— «Так оно, как-то тово: мы — што... мы, иетта, можно сказать, тово — не тово, опчее прочее такое, и всё как есть»... Вот каким «несказанным словом» победили мы все «сказанные» слова Запада!

— «Говорят о молчании, потому что не умеют членораздельно выражаться... Когда говорят о несказанном, это доказывает лишь то, что человек впадает в скотоподобное состояние», — предостерегает «бритый барин»; но ни герой, ни автор не внемлют.

«В православии и в отсталых, именно, понятиях православного мужичка видел он (Дарьяльский) новый светоч в мир грядущего Грека». Но немного спустя, тут же, в этих самых понятиях, увидит «смесь свинописи с иконописью» — русской «свинописи» с византийской «иконописью».

И ничем не лучше старых византийских — «новые народившиеся в России души». Даже не смесь с иконописью, а голая свинопись у них. Сначала герой сомневается, кого, собственно, ждут они, — «белого голубя или черного ворона»; «бездна то, или высота поднебесная»; «мира преображение или мира погибель?» Но, наконец, приходит к убеждению, что все это «ужас, петля и яма»; что «какая-то темная бездна с Востока прет на Русь».

И бежит от Востока, так же, как давеча бежал от Запада. А с героем, кажется, и автор. Начав за здравие, оба кончают за упокой Востока: отыди от меня, Сатана, — *я иду на Запад.*

Так из-за чего же было огород городить? Над чем от умиления захлебываться: «о, русское поле, русское поле»? Что шапками всех закидаем и что мы святее всех народов — это мы и так знали, без А. Белого и Белого Голубя. Но если нам не на что больше надеяться, то дела наши плохи, и не о спасении мира следует нам думать, а о том, как бы самим не погибнуть. Говорить: «Господи, Господи!» — и не творить воли Господней, — этого еще недостает, чтобы сделаться народом-богоносцем. Лучше молчать о Боге, нежели кощунствовать. А что же такое это «неслыханное слово», как не сплошное кощунство, сатанинская гордыня?

Мало нас учила история, секла розгами, как школьников, — рубцы еще на теле не зажили, — и вот мы опять за то же.

Ошибка А. Белого — ошибка всех старых и новых славянофилов: русскому Востоку противополагается европейский Запад, *как религиозной полноте пустое место.* Но «бритый барин» — такая же карикатура на Запад, как столяр Кудеяров — на Восток. Это не две правды, а *две лжи. Какая лучше? Обе хуже.*

Нет, Восток — не религиозная полнота, и Запад — не пустое место. Мир до сих пор не знал бы, что такое *личность*, лицо человеческое, образ и подобие Божие, если бы не религиозное творчество Запада, ибо весь Восток, в том числе и русский, попирал и попирает личность, жертвовал и жертвует безличному, мнимо соборному, мнимо церковному. Свет нисходящий, западный — правда о земле, о человеке — не меньший свет, чем восходящий, восточный — правда о небе, о Боге. Только соединение этих двух

светов, двух правд — даст полуденный свет, совершенную правду о Богочеловечестве.

На вопрос: Восток или Запад? — единственный ответ — отрицание самого вопроса: не Восток *или* Запад? — а Восток и Запад.

Таков предел отвлеченного созерцания; но для жизненного действия нужно в каждую минуту знать, с какой ноги ступить, куда идти. Нужна *воля*.

В своем теперешнем, — будем надеяться, не окончательном, — состоянии А. Белый — человек без воли. Если как будто решает он вместе со своим героем: «иду на Восток», то не по своей воле, а по ветру, качнувшему его, — ветру, сегодня в России дующему в ту сторону. Но тотчас же готов качнуться и в противоположную — на Запад. А в конце концов, ни на Восток, ни на Запад; ни туда, ни сюда; ни в кузов, ни из кузова. Неподвижное равновесие, мертвая точка. «Святое безделье», святое безволье.

Это наше общее проклятье. Страшен человек, — но еще страшнее народ без воли. Не по своей воле двигалась доныне Россия между Востоком и Западом, а как маятник раскачивалась или как то мертвое тело, которым «хоть забор подпирай». Куда пихнут, туда и валится. Если это продлится, то участь наша — участь всех мертвых тел, — разложение.

Всякая гениальность есть, прежде всего, явление воли, неизбежный переход от созерцания к действию. Если А. Белый не выйдет из своего неподвижного равновесия, «святого безделья», если не решит волею, что ему делать, куда идти, с какой ноги ступить, то так и останется неудавшимся «гением».

Еще не поздно: помоги ему Бог.

## Николай БЕРДЯЕВ

# Русский соблазн

(По поводу «Серебряного голубя» А. Белого)

Удивительный и неожиданный роман А. Белого «Серебряный голубь» дает повод по-новому поставить вековечную русскую тему об отношении интеллигенции и народа. Но у А. Белого тема эта погружена в мистическую стихию России и тем самым углублена, перенесена в иную плоскость. В романе А. Белого есть гениальный размах, выход в ширь народной жизни, проникновение в душу России. Силой художественного дара преодолевает А. Белый свой субъективизм и проникает в объективную стихию России. Решительно нужно сказать, что новое русское искусство не создало ничего более значительного. В романе А. Белого чувствуется возврат к традициям великой русской литературы, но на почве завоеваний нового искусства. В «Серебряном голубе» своеобразно соединяется символизм с реализмом. Белый принадлежит к школе Гоголя и является настоящим продолжателем гоголевской традиции. В мою задачу не входит литературно-художественная оценка «Серебряного голубя». Литературные критики высоко оценят этот роман, но найдут в нем неровности, местами склонность к шаржу, местами смутность формы, ставящую читателю препятствия. Можно сказать, что образ Кати совсем не реален, что он вставлен в реальную действительность, точно красивая картина. Поэтому и роман Дарьяльского с Катей нежизнен, все Гугелево есть лишь вставной рисунок. Но есть места большой художественной силы. Таково, напр<имер>, место, в котором описывается, как Дарьяльский заблудился в лесу по дороге из Целибеева в Гугелево. Как изумительно соответствие того, что происходит в душе Дарьяльского, с тем, что происходит в природе. Дарьяльский внешне заблудился в лесу, и внутренно дух его заблудился. Везде у А. Белого жизнь природы сливается с жизнью души. Все преломляется в душе Дарьяльского, но остается космичность природной и народной жизни. Роман А. Белого поражает своей худо-

жественной правдой, глубоким чувством России, глубоким проникновением в народную жизнь. В нем нет никакой ложной идеализации народа, нет народнической слащавости. А. Белый что-то новое почуял в русской стихии, в русской народной жизни, какую-то жуткую страсть, скрытую от русской литературы народнической полосы. Эта жуткая страсть, сладострастие томящегося духа таится не только в русском мистическом сектантстве, но и вообще в русской народной стихии. Ведь героем «Серебряного голубя» является Россия, ее мистическая стихия, ее природа, ее душа. Матрена — русская земля. Правда, стихия России преломляется в душе культурного интеллигента Дарьяльского, но в этом нет импрессионистского индивидуализма и субъективизма. Герой — не Дарьяльский, а Россия. Все, что есть болезненного и упадочного в А. Белом, выразилось в Дарьяльском, все, что в нем есть глубокого и значительного, выразилось в его чувстве России. У Дарьяльского есть ощущение призрачности бытия. Да и не может не быть этой призрачности при пассивном к бытию отношении. Лишь активное отношение к бытию дает чувство реальности бытия. Воля полагает различие между сущим и не сущим. Дарьяльский живет точно под властью наваждения, точно в атмосфере магической заколдованности. В «Серебряном голубе» две стороны: болезненная и упадочная пассивность и расслабленность Дарьяльского и могучее проникновение в народную стихию, в русскую природу. Дух захватывает от того большого, безмерно широкого и глубокого, что подымается в «Серебряном голубе».

Тема «Серебряного голубя» — встреча культурного русского интеллигента, пережившего все новейшие течения от марксизма до оккультизма, с великорусской мистической сектой голубей, по духу своему близкой к хлыстовству. А. Белый удивительно справился с трудной задачей проникновения в дух нашего мистического сектантства, а через сектантство и в дух русской земли вообще. Встреча Дарьяльского с голубями есть как бы встреча мистики культурной с мистикой народной. Соединение Дарьяльского с Матреной и есть соединение интеллигенции с народом, от которого должна родиться новая Россия. Но Дарьяльский идет к народу с пустыми руками, пассивно отдается, ничего не привносит в народную жизнь. В отношении к стихии народной он не светоносен, не солнечен, не мужествен, он не вносит Логоса в стихию. Гибель Дарьяльского — неизбежный результат его пассивности, его безволия. Дарьяльский — соблазненный, соблазненный Матреной, женственной стихией, стихией России, стихией народа. Акта воли, акта свободного избрания, мужественного овладения и оформления, мужественного Логоса в Дарьяльском нет и следа. Он живет, как в заколдованном царстве, пассивно отдается стихиям, он — медиумичен, через него проходят магические силы, тол-

кающие его в разные стороны. Дарьяльский окутан кошмарной призрачностью, то его соблазняющей, то отталкивающей. Мистические тяготения культурного интеллигента Дарьяльского, бывшего марксиста, потом декадента, потом немного оккультиста, пассивны, медиумичны, безвольны. Мистика Дарьяльского расслаблена, женоподобна. Ему противостоит мощная стихия народная и влечет его к себе. Но мистика народная, мистика Кудеярова и Матрены, темно-стихийна и демонична, жутка. Эта жуть народной мистической стихии передана А. Белым необычайно сильно. Страшная непросветленность есть в нашем мистическом сектантстве, отсутствие Логоса, темное самоутверждение и срыв в бездну. А. Белый почуял это и передал нам. «Серебряный голубь» — мрачная, безутешная книга. Народ в мистической своей стихии могуч, но темен, почти демоничен. Культурная интеллигенция — безвольна, болезненна, пассивна. Сам А. Белый живет под обаянием русской стихии, русских полей, русской рябой бабы. Но исхода не видно. Роман А. Белого вплотную подводит нас к проблеме мистического народничества.

---

Дух народничества неискоренимо присущ русским. Нет страны, в которой был бы такой культ «народа», как у нас, такая надежда от народа получить истину, такая жажда слияния с народом. И нигде нет такого отщепенства и такой разорванности[1]. Народничество являлось у нас в разных одеяниях, постоянно перевоплощалось: то в форме славянофильства, то в форме «народничества» в собственном смысле этого слова, то в форме толстовства, оно прокралось даже в русский марксизм, а ныне принимает форму явно мистическую. Мистическое народничество — глубочайшее устремление русского национального духа. Мистическое народничество глубоко заложено в природе русской воли, а может быть, и русского безволия. За русским народничеством даже позитивного образца скрывалась своеобразная мистика, мистика неосознанная. Теперь наступили дни выявления мистики, поэтому и народничество принимает явно мистическую окраску. Интеллигенты нового мистического образца ищут в народе не истинной революционности, а истинной мистичности. Надеются получить от народа не социальную правду, а религиозный свет. Но психологическое отношение к народу остается таким же, каким было раньше: та же жажда отдаться народу и от него получить свет, то же поклонение народу, та же неспособность к мужественной солнечности, к овладению стихией, к внесению в нее смысла. Русская интеллигенция в сущности всегда была женственна: она способна на героические подвиги, на жертвы, на отдание своей жизни, но ни-

когда не была способна на мужественную активность, никогда не имела внутреннего упора; она отдавалась стихии, не была носителем Логоса. Это, быть может, связано с тем, что в русской истории никогда не было рыцарства. Есть черты сходства, роднящие русского революционера и народника старого образца и русского декадента и мистика нового образца. И те и другие находятся во власти женственной народной стихии и бессильны внести в нее оформляющее начало Логоса; и те и другие готовы поклониться народу, одни во имя света революционного, другие во имя света мистического; и те и другие от народа оторваны, из народного организма выделены, идут к народу с пустыми руками, в народной стихии хотят получить то, чего не могут получить из первоисточника, оттуда, откуда сам народ черпает свой свет. Замечательнейшие русские писатели хотели верить в то, во что народ верит, и так верить, как народ верит. Во имя этого они соглашались опроститься. И не замечали, что в этом была страшная ложь и фальшь с точки зрения самой народной веры. Народ верит потому, что в вере видит свет истины. Самое веру и открывающуюся в ней истину ставит выше себя. Для русского мистического народничества народ был выше веры и истины и то было истиной, во что верил народ. И славянофилы, и Достоевский, и мн. др. не вполне были свободны от этого ложного поклонения народу и его вере. Это поклонение народной стихии сказалось и в нашем старообрядчестве, сказалось оно и в той национализации православной церкви, которая ослабила в нас чувство вселенскости. На этом же покоится и все толстовство, столь для русских характерное. В другой форме те же национальные особенности сказались и в лагере атеистически-народническом, и там искали правды у народа и народ ставили выше правды. Народничество — хроническая русская болезнь, препятствующая творческому возрождению России. Народничество, побежденное и изгнанное в одной форме, немедленно же возрождается в другой. Последняя форма народничества — народничество мистическое. Мистическое народничество есть ложь с точки зрения религиозной и опасность для России с точки зрения культурной и общественной. Очередная историческая задача русского самосознания — победить все формы народничества, т. е. радикально изменить наше отношение к народной стихии. Новое национальное самосознание, полное мессианистских упований, будет мужественно-активным, солнечным, светоносным, носителем Логоса, оформляющего и овладевающего стихией. Но это мужественное начало Логоса хранится в церкви, его нет в сектантстве, всегда стихийно-женственном. В нецерковном мистическом народничестве нет Логоса, есть ложное женоподобие, пассивное отдавание себя стихиям. Только церковь мужественна, и только в церковном сознании есть активное отношение к стихии, т. е. долж-

ное соотношение мужественного и женственного. И безрелигиозные русские народники, и бесцерковные русские мистики всегда готовы отдаться во власть народной стихии и ничего не в силах в нее внести.

Жажда раствориться, отдаться — чисто русская жажда. Взгляд рябой бабы Матрены вечно соблазняет, тянет в языческую национальную стихию. Этот уклон к обоготворению национальной русской стихии есть и в русском мистическом сектантстве, в хлыстовстве, есть и в старообрядчестве, есть и в историческом православии, поскольку в нем церковь слишком национализировалась и ослабла в ней вселенскость. России вечно грозит опасность язычески-стихийного национализма, реакционного и в религиозном отношении, и в общественно-культурном. Эта реакционная стихия сказалась даже в русской революции. И в русской мистике всегда чувствуется этот уклон. Лишь вселенский Логос противоположен всякой стихийной реакционности, лишь правда Вселенской Церкви может быть противопоставлена всем формам нашей реакционности, нашему реакционному народничеству, реакционному язычеству, реакционной женственной мистике. Та русская стихия, которая чувствуется во взгляде Матрены, не уничтожается Логосом вселенским, а лишь просветляется, оформляется. Матрена ждет мужа и слишком долго его не находит. Ведь и наша стихийная черная сотня соблазняется взглядом Матрены, как им может быть соблазнена и наша стихийно-хаотическая революционность. Но опасность стихийно-языческой реакции есть и там, и здесь, так как реакция везде, где нет Логоса, нет мужественности, солнечности, светоносности, вносящей смысл. Матрена, — этот художественно-гениальный символ русской народной стихии, не должна соблазнять и расслаблять, ею должен овладеть муж. Тогда только универсальная правда победит нашу реакционность[2].

А. Белый связывает мистическую секту голубей, по духу близкую хлыстовству, с революцией. Он сближает стихию мистическую с стихией революционной. Но русское хлыстовство скорее реакционно, чем революционно. Хлыстовство есть реакция языческой народной стихии против вселенского Логоса. Хлыстовство революционно в отношении к Церкви, и именно потому оно реакционно. Реакционно все, что восстает против церковного Логоса, против вселенского смысла во имя изначальной стихии, — стихии, предшествующей всякому свету сознания, всякому самосознанию личности. Кудеяров — глава голубей — глубочайший, мистический реакционер, в нем — стихия, враждебная Логосу, овладевающему землей. В Кудеярове нет отношения к Христову Лику, нет того самосознания личности, того ее утверждения в Боге, которое только с Христом и может быть связано. В сектантстве нет Лика Христова и нет личности, есть лишь Дух, — Дух внутри человека.

И царство Духа есть царство безличное, Христу предшествующее, меньшее, а не большее, чем христианство. Кудеяров и Матрена — не мистическое христианство, а мистическое язычество, стихия до Христа, до Логоса, до личности. Стихия мистического сектантства реакционна и в отношении к культуре, так как культура неразрывно связана с универсальным Логосом, с победой светоносного мужа над женственной стихией. Все подлинно прогрессивное и освобождающее связано с мистикой Логоса, а не мистикой стихийной. Логос же живет в Церкви. Провал всякого сектантства, и мистического русского сектантства, — провал всякой реакционности — в отщепенстве от Церкви, в самоутверждении. Ложное отношение к Церкви и вселенскому церковному сознанию рождает все уклоны сектантства. И хлыстовство прежде всего повинно в отпадении от Церкви, в утверждении себя против Церкви Вселенской. Отсюда власть языческой стихии над хлыстами, власть естества, принятого за благодать, отсюда демонизм.

Глубоко проникает А. Белый в мистическую стихию народную. Но он просмотрел ту сторону народной жизни, которой народ русский связан с Церковью. Много язычества и в православном церковном быту, много того, что описал А. Белый в традиционно-шаблонном типе попа Вакулы. Но есть и подлинное касание вселенской правды Церкви Христовой. Есть уголок в душе русского народа, в котором живет подлинно церковная христианская правда, — уголок просветленный. Этого А. Белый не чувствует, с этим А. Белый ничего не связывает. А ведь только церковная мистика просветлена и связана с мировой культурой. Нет солнечности и мужественности в мистике внецерковной, манящей и жуткой. Если бы не было уголка души в русском народе, которым овладел церковный Логос, то не было бы никакой надежды на то, что народу русскому предстоит великое мировое будущее. Ведь нельзя связать этого будущего ни с Кудеяровым, ни с Дарьяльским, в них тьма и пассивность. Это А. Белый вскрыл силой художественной интуиции. А. Белый художественно чует ложь мистического народничества, хотя сам не вполне от него свободен. Он вскрывает тьму внецерковной народной мистики и безволие мистики культурной. Читая «Серебряный голубь», укрепляешься в сознании того, что нельзя опираться ни на народ, ни на интеллигенцию, ни на власть, ни на духовенство, ни на какую человеческую и природную стихию, а опираться должно на Церковь, как мистический вселенский организм. Свет церковного сознания и силу церковной воли должно нести и в жизнь народную, и в жизнь интеллигентскую. Идолопоклонство перед народом, как и идолопоклонство перед всякой природной стихией, есть ложь и грех. Поклониться можно лишь Богу и покориться лишь Церкви Его.

В стихийной мистике личность не обретается и не утверждается. Личность оформляется и приходит к незыблемому самосознанию лишь в Церкви Христовой. Стихийная мистика вся целиком в естестве, не выходит из круговорота естества. Личность же может быть утверждена лишь в преодолении естества, в порядке свободы. Хлыстовские радения целиком еще имманентно пребывают в естестве, в них нет трансцензуса в благодатный порядок свободы. Поэтому личность в хлыстовской стихии затеряна. Личности нет в мистическом экстазе голубей, так удивительно описанном А. Белым. Личности нет и нет свободы. Свобода трансцендентна естеству и его стихиям. У хлыстов же и голубей ожидание сошествия Св. Духа есть в сущности натуралистический пантеизм, в котором всегда тонут и личность, и свобода. Пока Логос не просветил естества, пока не открыл трансцендентного исхода из естества, нет еще личности и нет свободы. Тяготение культурных и перекультурных слоев к хлыстовству и мистическому народному сектантству есть показатель расслабленности, женственной податливости, утери личности и утери свободы. В нашем мистическом сектантстве скрыта огромная мистическая жажда и мистическая энергия. Но погиб тот, кто женственно ей отдается. Этой энергией нужно мужественно, активно овладеть, эту жажду нужно удовлетворить высшим смыслом. И только вселенский церковный Логос дает возможность мужественно овладеть мистической энергией и активно удовлетворить мистическую жажду. Ложное соотношение мужественного и женственного — великий грех и страшный провал. Мы слишком грешны в этом, и почва под нами давно уже проваливается. Гибель Дарьяльского глубоко символична. Это гибель не только от ложного отношения мистики культурной к мистике народной. Так гибли и русские революционеры-интеллигенты за ложное свое отношение к народной стихии. Гибнет наше культурное интеллигентное общество от расслабленности, от отсутствия мужественности, от разрыва с Логосом, от утери универсального смысла жизни. Даже более мужественные и активные отдаются Матрене, народной стихии, обоготворяют народ, утеряв Бога; более же женственные и пассивные окончательно соблазняются Матреной, с вожделением тянутся к мистической стихии и гибнут. Мистическое народничество — страшная ложь и страшный соблазн. Ложь и опасность таится в самой постановке проблемы интеллигенции и народа, культуры и стихии. Религиозный смысл имеет лишь проблема соотношения мужественного и женственного, Логоса и стихии земли. В Церкви есть не только мужественный Логос, но и вечная женственность; через Деву Марию вошел Логос в мир, и истинной мужественности свойствен тот культ вечной женственности, который противоположен ложной власти женственности. Только церковное сознание устраняет про-

блему ложную и разрешает проблему истинную. А. Белый гениально чувствует стихию России, русского народа, русской природы, русских полей и оврагов, русской бабы. Это — женственная стихия земли. Но он не ведает Логоса в национальном русском сознании и потому не чувствует мужественности нашей мировой миссии. Только в Церкви дано мужественное начало Логоса, а церковную сторону нашей национальной жизни А. Белый просмотрел.

---

Сам А. Белый не в силах овладеть мистической стихией России мужественным началом Логоса, он во власти женственной стихии народной, соблазнен ею и отдается ей. Это чувствуется во всем его творчестве, во всюду преследующем его чувстве призрачности бытия, в кошмарной заколдованности, которой полны его произведения. Мистика, отражающаяся в творчестве А. Белого, — по преимуществу женственная, часто переходящая в медиумизм. А. Белый — стихийный народник, стихийный националист, вечно соблазненный Матреной, полями, оврагами и трактирами, вечно жаждущий раствориться в русской стихии. Но чем меньше в нем Логоса, мужественного церковного сознания, тем более хочет он подменить Логос суррогатами — критической гносеологией, Риккертом, методологией западной культуры. Там ищет он мужественной дисциплины, оформляющей хаос русской мистической стихии, предотвращающей распад и провал. Чем более его соблазняет Матрена, чем более тянет его раствориться в мистической стихии России с ее жутким и темным хаосом, тем более поклоняется он гносеологии, методологии, научности, критицизму и проч. Культ Матрены и культ методологии — две стороны одной и той же разорванности, разобщенности земли и Логоса, стихии и сознания. В критической методологии и гносеологии так же мало Логоса, как и в Матрене, и в Кудеярове. И нет такой методологии, которой можно было бы овладеть Матреной. Бушующей, хаотической, темной стихией народной может овладеть лишь мужественный Логос церковный, а не метод, не гносеология, не риккертианство. Русская земля, полная мистической жажды, тянется к большому Разуму церковному, а не к малому разуму гносеологическому. В критической методологии так же мало Разума-Логоса, как и в мистическом сектантстве, и нет мужественной воли ни там, ни здесь[3].

Одновременно с «Серебряным голубем» вышла замечательная книга А. Белого «Символизм». В ней с поражающей талантливостью обнаруживается другая сторона А. Белого, та, которой нет в его поэзии, в его симфониях, в «Серебряном голубе». Это А. Бе-

лый — философский, гносеологический, методологический, дифференцированный, культурный. Стихия Белого — чисто русская, национальная, народная, восточная, стихия женственная, пассивная, охваченная кошмарами и предчувствиями, близкая к безумию. Русские поля и рябые бабы, овраги и кабаки — близкие и родные *этому* А. Белому. В А. Белом много мистического славянофильства, — славянофильства беспокойного, мятущегося, катастрофического, связанного с Гоголем и Достоевским (а не с Хомяковым, в котором слишком силен был мужественный Логос). А. Белый как философ — чистейший западник и культурник. Он не любит русской философии, ему чуждо славянофильское сознание, его сознание исключительно западническое. *Этому* А. Белому Риккерт ближе Вл. Соловьева, Ницше ближе Достоевского, Яков Бёме ближе св. Серафима, дифференцированная методологическая философия ближе синтетической религиозной философии. Он методологически строго, почти научно готов привить русским западную мистику Эккерта и Бёме, столь непохожую на мистику Кудеярова и голубей. Но так ли противоположны восточно-русская стихийная мистика А. Белого и его западноевропейская сознательная философия? В стихийной мистике А. Белого чувствуется кошмарность и призрачность бытия. Кошмарность и призрачность бытия остается и в его философском сознании. В книге «Символизм» есть изумительная, местами гениальная глава «Эмблематика смысла», в которой А. Белый развивает своеобразную философскую систему, близкую к фихтеанству, но более художественную, чем научную. В этом своеобразном фихтеанстве чувствуется оторванность от бытия и боязнь бытия. А. Белый обоготворяет лишь собственный творческий акт. Бога нет, как Сущего, но божествен творческий акт, Бог творится, Он есть творимая ценность, долженствование, а не бытие. И в процессе творчества нет конца, нет завершения в абсолютном бытии. Творческий процесс протекает под кошмарной властью плохой бесконечности, дурной множественности. У А. Белого и родных ему по духу Сын рождается без Отца, Логос не имеет отчества и потому есть слово человеческое, а не Божье. И человек не имеет происхождения. А. Белый поднимается по ступеням вверх и разрушает каждую ступень, висит над пустой бездной и никогда, никуда не придет он в этом кошмарном карабканьи вверх, так как нет конца, нет Того, к Кому идет, есть лишь вечный подъем, вечная заря, бесконечное творчество из ничего и к ничему. Это — философия иллюзионизма, призрачности, красоты кошмара. Даже Риккерта, — ступень, на которую так твердо пытался стать А. Белый, — разрушает он с неблагодарностью и смеется над ним остроумно и блестяще. Остается чистый творческий акт, но без носителя, без субстрата, без сущего. А. Белый пребывает в том поистине страшном заблуждении, что можно

*прийти* к Абсолютному, к истинному бытию, к свободе. Но из Абсолютного, из истинного бытия, из свободы можно лишь исходить. К Абсолютному нет путей, которые начинались бы не с Абсолютного, на первой же ступени нужно уже быть с Богом, чтобы подняться на следующие ступени, и нельзя познавать без изначальной связи с Абсолютным, без присутствия Логоса в познании. Нельзя прийти к Богу без помощи Бога, нельзя познать истину без Логоса, рожденного от Отца, нельзя дойти до Абсолютного, исходя из относительного. Нет путей к бытию, которые лежали бы через пустые бездны, нужно изначально пребывать в бытии, чтобы двигаться в нем. Быть в Боге и с Богом не есть конец движения, а лишь начало истинного движения. Синтетическая целостность должна присутствовать и в начале, на первой ступени, а не только в конце, на вершине, так как без синтетической целостности нельзя сделать шагу, нельзя двигаться, теряется равновесие. Бог — сущее, а не должное, бытие Его не зависит от нашего творческого акта. Но от нашего творческого акта зависит мир, мы участвуем в творческом просвещении и преображении мира, в воссоединении с Творцом.

В философском сознании своем А. Белый так же оторван от Логоса, как и в своей мистике. И там, и здесь — призрачность бытия, помесь ценности с кошмаром, без всяких онтологических основ. В этом же коренится и тяготение А. Белого к западной оккультической дисциплине, проскальзывающее в его писаниях. А. Белый все ищет дисциплины, сознания, оформления извне, вместо того чтобы добыть все это изнутри. Дисциплину воли и дисциплину сознания нельзя получить извне от методов критической философии или методов оккультизма, но обрести можно лишь в глубине своего духа, соединившегося с церковным Логосом. В А. Белом я вижу ложное сочетание славянофильства и западничества, ложную связь Востока и Запада. Но чрезвычайно остро и болезненно ставит он эту проблему. А. Белый слишком славянофил и слишком западник. Он тянется и к восточной мистической стихии, и к неизреченной мистике западного образца. Но неизреченная западная мистика отрицает ту основную религиозную истину, что мистика выразима в Слове — Логосе. Невыразимая в Слове мистика антицерковна и антирелигиозна. Как художник А. Белый преодолевает индивидуализм и субъективизм, но только как художник. Как философ А. Белый остается оторванным от универсального Логоса. Эта оторванность повергает его в безысходный пессимизм. Творчество А. Белого оставляет в той же безысходности, что и творчество Гоголя. А. Белый не верит, что можно обрести свет Логоса в глубине духа, он тщетно ищет света то в восточной народной стихии, то в западном сознании. Он живет в густой и напряженной атмосфере Апокалипсиса,

переживания его апокалиптически-катастрофичны. В этом все значение его. В нем обостряется все до предела, все влечет к концу. Но в А. Белом чувствуется апокалиптическая женственность, особая мистическая рецептивность, через него проходят апокалиптические дуновения. Вместе с тем в А. Белом чувствуется природа этическая и правдолюбивая. И вечно грозит ему опасность разделить судьбу Гоголя.

Когда вникаешь в мистику наших дней, особенно чувствуешь правду, которой учили восточно-христианские мистики, правду о великом значении мистической трезвенности. Мистическая трезвенность и есть мужественность духа, неустанное противление всякому медиумизму, всякой расслабляющей податливости женственной стихии. Величайший образец мистической мужественности дан нам в образе св. Серафима Саровского. В хлыстовстве нет этой мужественности, нет никакой мужественности. Нет этой мужественности и в современной культурной мистике. Мужественность св. Серафима должна быть внесена в стихию народную.

---

«Серебряный голубь» — первая часть трилогии, которая называется «Восток и Запад». «Серебряный голубь» по-новому ставит вековечную проблему Востока и Запада. Не знаю, как дальше справится А. Белый с своей задачей, но первая часть трилогии обнаружила в нем огромное, выходящее из ряда вон дарование. Большой чувствуется разлад между стихией и сознанием А. Белого, но есть правда художественная, которая возвышается над всяким разладом. Такова правда «Серебряного голубя». Много нового приоткрыл А. Белый в России, много такого, что не видно еще было даже величайшим русским писателям. Проблема Востока и Запада — чисто русская проблема. Россия стоит в центре Востока и Запада, она узел всемирной истории и в ней только может синтетически разрешиться вековечная распря. Недаром все русское самосознание XIX века полно распрей славянофильства и западничества. Все в новых и новых формах является эта распря. И настает время, когда окончательно должно нам преодолеть и славянофильство, и западничество. Есть провинциализм и в том и в другом направлении, нет подлинного универсализма ни там, ни здесь. В национальной плоти и крови должен быть утвержден универсальный разум, всечеловеческая правда. Наше национально-религиозное призвание может быть осознано лишь как призвание посредника между Востоком и Западом, соединителя правды Востока с правдой Запада, претворителя двух типов христианского религиозного опыта и двух типов культуры в жизнь единого всечело-

вечества. Поэтому наша национальная религиозная миссия прямо противоположна всякому реакционному национализму. Новое, творческое национальное самосознание не может быть ни славянофильским, ни западническим, оно не рабствует ни у восточной стихии, ни у западного сознания. Преодоление славянофильства и западничества и будет показателем наступления нашей национальной зрелости, национального самосознания. Славянофильство и западничество — юношеская незрелость, муки рождения самосознания. Ныне исторической задачей России во всех сферах должно быть зрелое и мужественное национальное самосознание, связанное с универсальным религиозным сознанием. В это национальное самосознание войдет вся правда славянофильская и правда западническая и преодолеется ложный провинциализм славянофильский и западнический. Ведь и западничество есть провинциализм. На Западе нет западников, западники — провинциально-русское явление. Поклонение западноевропейскому сознанию, западноевропейской научности и культурности есть идолопоклонство. Сознание может быть лишь универсальным, а не западноевропейским, и наука и культура не могут быть исключительным достоянием западноевропейского провинциализма.

Хвала художнику, который вновь влечет нас к проблеме Востока и Запада, обращает литературу нашу от малого к великому. А. Белому принадлежит первое место среди наших художников. Тема его бесконечно глубокая и важная, такая серьезная и трепетная. В самом А. Белом все символично, все вызывает тревогу. В нем сильнее и крайнее выразилось то, что есть у многих «русских мальчиков» *. Одаренность его так велика, что боязнь за него превращается в боязнь за многих русских. Да снизойдет на него и на всех «русских мальчиков» благодатная сила мужественного Логоса[5].

*Судак, 15 сентября*

* Слова Достоевского в «Братьях Карамазовых»[4].

## А. В. АМФИТЕАТРОВ

### Андрей Белый

Андрей Белый. «Серебряный голубь». Повесть в семи главах. Книгоиздательство «Скорпион». Москва, MCMX (1910). Стр. 321. Ц. 1 р. 80 к.

I

До этой большой повести я был мало знаком с творчеством г. Андрея Белого. Давно, когда он только что начал свои литературные дебюты и заставил говорить о себе, я читал две его «симфонии». Они показались мне произведениями таланта несомненного, в котором юношеская нарочность, брыкливый задор и боевые кривляния декадентской школы, в то время еще не замерзшей в «академии», боролись с природным здравым смыслом и непосредственностью прямого, живого, умного наблюдения. Из-под мистических масок г. Андрея Белого выглядывало, — правда, мельком, но часто, лицо настоящего реалиста, и было оно, в мельканиях своих, настолько улыбчиво и лукаво, что казалось даже сатирическим. Так как г. Андрей Белый пошел по декадентским тропам дальше, чем кто-либо другой ходил, так как образность метафор и гипербол он сплошь и рядом доводил до соседства с пародией, сохраняя, однако, неизменно серьезное лицо, то многие объявили его чуть не сумасшедшим. Другие почитали его лишь ловким симулянтом литературного сумасшествия, так как оно в ту пору было в моде и обеспечивало рыночный шум и успех. Есть правило у психиатров, что симуляция истерии хорошо удается только субъектам в самом деле истерическим, и кто способен совершенно и хронически разыграть роль сумасшедшего, тот в самом деле к сумасшествию предрасположен. Г. Андрей Белый очень безумствовал в дебютах своих, но «в безумстве его было нечто систематическое»[1]: чувствовался человек, который средства безумия своего отлично знает и пускает в ход очень хитро, метко и веско. Между строк его часто звенел хохот, беззастенчиво высмеивавший и публику поэта, и школу его, и даже его самого. Чи-

тая «симфонии» г. Андрея Белого, я испытывал иногда, в меньшем размере, те же впечатления, что пережил, когда впервые читал гениального «Пана» Кнута Гамсуна: злейшую сатиру ядовитейшего и надменнейшего из мистификаторов, которую наивное русское подражательство честно приняло за евангелие нового положительного идеала и — что глупостей-то натворило, следуя его заповедям-пародиям! — не сосчитать... Хорошо ли, нет ли подобное коварное творчество — оставим покуда вопрос этот в сторону. Речь идет не о Гамсуне, но о г. Андрее Белом. Кто бы ни был последний, во всяком случае в нем слышался человек больших способностей, пытливый, трепещущий хаосом каких-то идей, еще мутных и не определившихся, но ему не безразличных, еще плывущий по течению, как погнали его время и школа, но течением уже недовольный, барахтающийся, с потребностью плыть куда-то если не против, то хоть поперек волны.

Таким остался в моей памяти г. Андрей Белый первых «симфоний», которому я в 1904 году печатно предсказал, что в голом эстетизме декаданса ему долго не усидеть[2]. Здравый смысл, реалистические тяготения, более того: наличность в его даровании прямо-таки публицистических и сатирических нот, — должны были увести поэта от расплывчатых зыбей самодовлеющего искусства на почву делания конкретного и целесообразного. Я нисколько не удивился бы встретить г. Андрея Белого в 1910 году не только «взыскующим града» новофасонным народником, как являет его «Серебряный голубь», не только общественным дидактиком, хотя еще идеалистом, но даже — практическим художником откровенно утилитарного типа, проповедником прикладной тенденции, обратившей искусство в служебность. Это еще будет когда-нибудь, и скоро будет, потому что в «Серебряном голубе» уже начинается. К тому есть уклон во всей натуре г. Андрея Белого, и талант его по уклону этому должен был потечь, ибо там указаны ему естественное русло и линия наименьшего сопротивления. Утилитарная служебность творчества — совершенная, органическая невозможность для Бальмонта: для него цепкая стройность и разбросанность идейного хаоса, чуткость накопляющихся впечатлений и сменяющихся настроений и потребность о каждом из них петь, петь, как птица поет, — нормальное состояние. Она — рассудочная, академическая невозможность для цельного, холодного Брюсова, которого вся сила — в закованной непреложности форм, для которого явления — только предмет поэтической классификации и, затем, равноправного распределения по богатейшим витринам огромнейшего систематического музея великолепно, почти научно разработанных, ритмов и рифмы. Но г. Андрей Белый и не вольная птица, и не академик. В нем нет гордой силы одиночества и способности смотреть на действительность сверху вниз, с высо-

ты обособленного и тайного внутреннего «я». Игрывал и он сверхчеловека, но — не годился. Ему — не в лоне матери-пустыни и не на вершинах белизны неприступной, но на миру жить, и рано или поздно мир должен был уволочь его живое, подвижное, любопытствующее существо за собою. Щекотливый вопрос только именно вот что — рано или поздно?

Должен повторить свое признание, что в промежутке первых «симфоний» и «Серебряного голубя» я за г. Андреем Белым не следил. Не такие времена переживались русским обществом, чтобы досужно было наблюдать художественную эволюцию символистов и эстетов. Самих последних-то времена эти так встряхнули, что иные перестали быть символистами и эстетами и принялись открещиваться от своих недавних проповедей, яко от Сатаны и всех дел его. Статьи г. Андрея Белого, встречавшиеся в газетах и журналах, не то что мне не нравились, но, каюсь, не могли даже ни нравиться, ни не нравиться, потому что я просто не в состоянии был ни одной из них дочитать до конца. Писал их г. Андрей Белый с умышленной неряшливостью языка, ломая русскую речь, ни в чем, казалось бы, пред ним неповинную, в такие чудовищные формы и выкрутасы, что —

Бывало, глупые его не понимали,
А ныне разуметь и умные не стали[3].

Это было скучно и антипатично. Когда автор заставляет читателя искать мысли сочинения чрез борьбу с его языком, это — не аристократизм творчества, который всегда прост и ясен как день (Пушкин, Шопенгауэр), но аристократничанье, кабинетная надменность, своего рода мещанство в дворянстве, чванная претензия, которая, чтобы извинить себя, должна быть оправдана разве уж, в самом деле, огромно ценным содержанием. Статьи г. Андрея Белого содержание свое прятали так искусно, что после двух-трех столбцов терялось желание постичь смысл их. Может быть, мол, и богат клад, да себе дороже время — найти его. Притом неприятное впечатление оставляли эти статьи быстрою утратою г. Андреем Белым его резвой и яркой юности. Бывало, он и нелепость брякнет, да бодро, весело, живо, других собой рассмешит и сам на себя от души рассмеется. А теперь стал он «человек учительный» и тянет многоглаголивую канитель скучного умничанья, в котором, вдобавок, по существу-то сказать ему нечего, — и надо, значит, прикрывать отсутствие кушанья более или менее искусно прибранным гарниром. Ну, и — «ешь три часа, а в три дня не сварится»[4]. Вот — лежит предо мною томище г. Андрея Белого «Символизм». Перечитал человек на своем веку уйму и обрел великое книжничество. Но книга уже не расцветает в нем радостным цветком образной мысли, как в старые годы, когда

мерещился ему призрак Владимира Соловьева, бегающий по московским крышам. Ныне она тянет г. Андрея Белого к повелительности теоретических программ и к законодательству обобщающих формул. Насиделся он на Сионе-то литературном, наслушался глаголов, и горит в нем душа — пора ему свои собственные скрижали начертать для Израиля. Несомненно, что крупный талант, образование и «искренность в моменте», свойственные г. Андрею Белому, являются серьезными данными в пользу его кандидатуры на роль эстетического Моисея. Но вместе с тем г. Андрей Белый — в полном смысле слова, «тень прочтенной книги», как обмолвился угрюмым образом в одном унылом стихотворении своем К. Бальмонт[5]. К формулам г. Андрея Белого тянет, но нет в мягкой натуре его устойчивости, которая вынашивает стальную прочность формул, и потому насочинил он их много, а на скрижали зарубить не успел ни одной. Потому что едва родит он то, что ему кажется формулой, как уже новая книга дает ему новые сомнения, и, глядишь, новорожденная формула-то летит в корзину, и предшествовавшие собственные статьи свои автор должен оговаривать, что помещает их лишь «как образчики условного, психологически любопытного, обоснования» («Критицизм и Символизм»). То есть «друг мой! удивляйся, но не подражай!», как советовал сыну своему Кузьма Прутков[6], единственный, если не считать Григория Сковороды, вполне самобытный философ русский. Прочитано и усвоено чудовищно много, и в уме, — более воспринимающем, чем творческом, и более отражающем, чем свет рождающем, — полезла, стена на стену, настоящая Ходынка чужих идей[7]. Спеша одна на смену другой, они безжалостно давят и топчут друг друга, и толкотню их убийственную некому упорядочить и унять, так как у г. Андрея Белого нет собственной твердой и ясной, постоянной идеи, которая выравняла бы хаос его эрудиции вокруг себя в стройный порядок. В самообманной погоне за таким идейным центром он хватается за свою математическую наследственность[8] и, путем ее, достигает хоть внешних-то подобий равнения: устраивает бесчисленных рекрутов своей начитанности чисто механически, «по ранжиру», в порядок, который никуда не годится для идейной войны, но может сойти с рук и даже показаться серьезным на параде эстетических журналов. Таковы его статьи «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «Не пой, красавица, при мне» и прочие опыты чисто механического расчленения «Магии слов» (и под таким названием есть статья у г. Андрея Белого). Пущены в ход — алгебра в три алфавита, чертежи, рисунки, нотные знаки, статистические приемы, физические и химические формулы, чуть ли не высшая математика. Воистину, плинеодела-

ние египетское. А в конечных его выводах преподносятся читателю глубокие и новые мысли, вроде, например, следующих:

«Если же критика (для лирических стихотворений) существует, то она должна опираться на объективную данность; этой данностью является единство формы и содержания».

Тени не токмо Стоюнина, но даже Кошанского икают на том свете, Квинтилиан и сам «Аристотель оный, древний философ» [9], язвительно ухмыляются: «вот так открыл Америку г. Андрей Белый! однако, и прогресс же там у них наверху!» А читатель, потративший долгое время и труд серьезного внимания на то, чтобы, под руководством г. Андрея Белого, прийти к выводу, который он сам с детства приемлет как аксиому, жалобно свищет: «Ах, на что ж было огород городить? ах, на что ж было капусту садить?» Нельзя не сознаться, что трагикомические старания г. Андрея Белого превратить Пушкина, Лермонтова, Фета и т. д., до самого себя включительно, в теоремы из «Малинина и Буренина» [10], живо напоминают историю, как в чеховском «Репетиторе» гимназист VII класса Егор Зиберов решал с учеником своим Петей задачу: «Купец купил 138 арш. черного и синего сукна» и т. д., а родитель купец Удодов наблюдал и не одобрял.

«— Ну, чего думаешь? Задача-то пустяковая! — говорит Удодов Пете. — Экий ты дурак, братец! Решите уж вы ему, Егор Алексеевич.

Егор Алексеевич берет в руки грифель и начинает решать. Он заикается, краснеет, бледнеет.

— Эта задача, собственно говоря, алгебраическая, — говорит он. — Ее с иксом и игреком решить можно. Впрочем, можно и так решить. Я, вот, разделил... понимаете? Теперь, вот, надо вычесть... понимаете? Или, вот что... Решите мне эту задачу сами к завтраму... Подумайте...

— И без алгебры решить можно, — говорит Удодов, протягивая руку к счетам. — Вот, извольте видеть...

Он щелкает на счетах, и у него получается 75 и 63, что и нужно было.

— Вот-с... по-нашему, по-неученому.

Учителю становится нестерпимо жутко» [11].

Г. Андрей Белый по математике собаку съел, и потому ему Удодов не указ: procul este profani! [12] Но прием-то остается все тот же. Для решения, которое легче легкого выкладывается на счетах, призываются этакие, например, штучки [13]:

«Создавая крупные по размерам произведения искусства, Ибсен стремился сперва затратить известное количество энергии

$$\left[\frac{a}{b}+\frac{a}{b}+\frac{a}{b}+\frac{a}{b}=\frac{4a}{b}\right],$$

а затем повышал выправлением рукописи напряжение затраченных усилий

$$\left[\frac{4a}{b}, \frac{4a+a_1}{b}, \frac{4a+a_1+a_2}{b}, \frac{4a+a_1+a_2+a_3}{b}\right]$$

и т. д. Гёте так писал "Фауста"».

Если миновать алгебраированную формулу, слова здесь выражают мысль столь общую, ходовую и непреложную, что негде и поместить ее иначе, как в разряде «великих истин»: «солнце светит днем, а луна ночью», «черного кобеля не отмоешь добела» и пр. Ну, а как загнули плюсы, да знаки деления, да $a_1$, $a_2$, $a_3$ — весь жупел Егора Зиберова, — тут «великая истина» как бы и оригинальностью прирумянилась, и не у всякого Удодова достанет скептической смелости сказать старухе, что для сообщения таких новостей не стоило ей вставать из гроба.

А вот — не угодно ли еще страшнее:

«Если при стационарном творчестве $t$ мы устанавливаем обратную пропорциональность между $Q$ (количеством) и $T$ (напряжением), то при возрастании творческого напряжения возрастает напряжение настроения; это значит: при напряжении $Q$ как бы возрастает пропорционально напряжение этого творчества. Обозначая возрастания напряжения чрез $X$, $X_1$, $X_2$, имеем

$$\left.\frac{X}{X_t}=\frac{Q}{Q_t}\right\} \text{ при } X=1\Big\} \quad Q=\frac{Q_t}{X_t}, \quad \text{где } X_t=t,$$

а тогда

$$Q=Q\cdot t, \text{ или } \frac{Q_t}{Q}=t,$$

или:

$$\frac{Q_t}{Q_{t-1}}=\frac{Q_{t-1}}{Q_{t-2}}=\frac{Q_{t-2}}{Q_{t-3}}=\alpha=\text{Const.}$$

$\alpha$ есть коэффициент возрастания $Q$ при возрастании творческого подъема на условно-теоретическую единицу.

Имеем уравнение:

$$Q_t=Q_0+Q_0-\alpha t.$$

Вынося за скобки $Q_0$, получаем:

$$Q_t=Q_0\,(1+\alpha t).$$

Эта формула аналогична формуле, выражающей закон Шарля и Мариотта: $pv = p_0 v_0 (1 + \alpha t)$, где $\alpha$ — коэффициент расширения газов».

Нет ничего более нематематического, как условное пользование внешними математическими приемами вне области точных исследований и наук. Насколько строга и безусловна математика у себя дома, настолько она податлива и любезно уступчива в гостях. Хватило бы только букв в латинском и греческом алфавите, а то, при произвольности заданий, свободе допущений и капризе коэффициентов, ими можно вывести и утвердить все что угодно. Не только формулу творческого напряжения («Напрягся — изнемог, потек — и ослабел»), аналогичную формуле закона Мариотта, но и — что «дважды два — стеариновая свечка», и рыночную стоимость сапогов всмятку, и статистику мимо едущих Андронов. Найдите в «Русском архиве» или «Русской старине»[14] (имеется в обоих) рассказ о том, как — когда Дидро надоел публике екатерининского «Эрмитажа» своими вольнодумными рассуждениями, был приглашен на куртаг знаменитый математик Эйлер с поручением разбить великого энциклопедиста на его же собственном поле.

— Monsieur! — будто бы объявил Дидероту Эйлер, что называется, с места в карьер: — $\frac{(A+B)\,n^2}{x}$ = Le bon Dieu existe! *

Дидро, огорошенный, не нашелся что ответить и, рассерженный, уехал с куртага. Смеялись в «Эрмитаже» много[15]. Но... за кем же поле-то осталось? За атеистом ли, который Бога серьезно отрицал, или за апологетом, который Бога обратил в математическое двусмыслие и, в угоду праздному, невежественному двору, высмеял мнимо математическою шарадою и божественную идею, и собственную свою науку?

Люди желчные, пожалуй, назовут манеру г. Андрея Белого исчислять якобы математическими приемами отнюдь не математические понятия, методы и величины — шарлатанством. Я же думаю, что в них — на первом плане — элемент детской игры. Сидит за книжками умное «дитё», хотя и вероятно весьма бородатенькое уже — лет-то десяток, поди, — пишет г. Андрей Белый, — и играется в задачи с подсмотренным в задачнике решением, и радо-радехонько, что они всегда «выходят». Надоело «дитю» играться числами и буквами, — дитё в ноты; ноты не в утеху, — он пирамиду «эмблематики смысла» из кубиков выстроит (Конт этакий), прискучила пирамида — пошел разрисовывать Пушкина, Майкова, Тютчева на «прямые крыши» и «опрокинутые крыши», «боль-

* Господь Бог существует! (*фр.*).

шие корзины», «малые корзины» и тому подобные ритмические, видите ли, фигуры. Все это — совершенно серьезно, и результаты — важности и целесообразности поразительной! Так, мы узнаем, что у г. С. Городецкого (ритмическое мерило «Сравнительной морфологии ритма») больших острых углов столько же, как у Алексея Константиновича Толстого, больших корзин столько же, как у Некрасова, квадратов столько же, как у Тютчева. Если, за всем тем, остроугольный, велико-корзинный и тютче-квадратный г. С. Городецкий не вышел ни Толстым, ни Некрасовым, ни Тютчевым, то уж пусть он сам на себя пеняет, а г. Андрей Белый не виноват. Счет его сделан, формула вылеплена, и правило Кузьмы Пруткова: «бросая в воду камешки, наблюдай круги, ими образуемые, дабы кто, увидев, не назвал твоего занятия пустой забавой» [16] — выполнено в совершенстве. Feci quod potui, faciant meliora potentes *.

## II

В один прекрасный день, когда отшумели «Вехи» [17], г. Андрей Белый тоже отряс старый декадентский прах от ног своих и — как Василий Курочкин в старых стихах —

К России взор
Он устремил,
Поддевку сшил
И стал с тех пор
Славянофил... [18] —

или, по крайней мере, «народофил». И даже «мужикофил», «простонародофил», или, в сокращении, «простофил», что, к сожалению, звучит по-русски несколько двусмысленно, а то — чем бы не термин для нового «фильства»? Тем более что проповедь «Серебряного голубя» именно и буквально есть зов религиозного «простофильства». Г. Андрей Белый не к опрощению жизни кличет, как Лев Толстой, не к смирению гордого человека, как Достоевский, не в народ, как люди семидесятых годов, — нет, он именно в простофильство влюбился, в ту мужицкую веру без рассуждения, в ту повелительную и темную, глухонемую веру-тайну, которой учителями и старцами являлись Константин Леонтьев — в церкви, Иван Яковлевич Корейша — в юродстве и Кондратий Селиванов — в секте.

«Знают русские поля, как и русские леса знают тайны; в тех полях, в тех лесах бородатые живут мужики и многое множество

* Я сделал все, что мог, кто может, пусть сделает лучше (*лат.*).

баб; слов немного у них; да зато у них молчания избыток; ты к ним приходи, ты научишься молчать: пить будешь ты зори, что драгоценнее вина; будешь питаться запахами сосновых смол; русские души — зори; крепкие, смольные русские слова: если ты русский, будет у тебя красивая на душе тайна, и что липкая смола твое духометное слово; виду у него нет, а привязывается, и дух от слова идет благодатный, приятный; а скажи простое то слово — будто бы ничего в простом том слове и нет; слов тех не знают и вовсе те, что живут в городах, придавленные камнями: те, как приедут в деревню, видят перед собой грязь, мрак, соломы кучу да из соломы грязного мужика угрюмо насупленное лицо; а что то не мужик, а втайне благоветствуй Кудеяров столяр, — им и вовек не понять, не узнать; они видят перед собой грязь, мрак, соломы кучу да из соломы бабью глупую болтовню; а что то краля Матрена Семеновна с устами сахарными, с медовой сладостью поцелуев, — все то от них скрыто».

Люди диковинного молчания и крепких смольных слов — великая надежда г. Андрея Белого: они всё приберут и вычистят на Руси, что насорил «дачник» Максима Горького[19]. Там — в простофильстве, в приютах «несказанных слов» — сойдутся все мечущиеся идеи нынешней Руси.

«Вспомнил Дарьяльский свое былое: и Москву, и чопорные собрания модничающих дам и дамских угодников — поэтов; вспомнил их галстуки, запонки, шарфы, булавки, вывозные, французские, и весь модный лоск последних идей; одна такая девица пожимала плечиками, когда речь шла о Руси: после же пешком удрала на богомолье в Саратов; похохатывал социал-демократ над суеверьем народа; а чем кончил? Взял да и бежал из партии, появился среди северовосточных хлыстов. Один декадент черной бумагой свою оклеивал комнату, все чудил да чудил; после же взял да и сгинул на много лет; он объявился потом полевым странником».

Так как нечто подобное сим метаморфозам[20] пережил в писательстве своем и г. Андрей Белый, вчерашний модернист из модернистов, а ныне автор «Серебряного голубя», то мы имеем право считать эти красноречивые тирады его написанными pro domo sua*. Что же? В час добрый. Повторяю: оно не неожиданно, и рано или поздно должно было что-нибудь в этом роде случиться. В простофильство так в простофильство, в поля так в поля! Но — опять в том-то и дело, что — рано или поздно. И боюсь, что случилось не рано, а поздно, и даже очень поздно.

Читая «Серебряного голубя», я припоминал «симфонии» и не мог не заметить громадной эволюции, совершенной г. Андреем

---

* в защиту своего дома (*лат.*), т. е. о себе.

Белым не только в идейной области, — пережил ее в нем и художник, и, к сожалению, тяжело, трудно, не без уронов и не к выгоде своей пережил. Талант г. Андрея Белого утратил главное достоинство первых трудов его: свежесть, самобытное, яркое «я», которое кричало, как шальное, кувыркалось, прыгало, голосило хриплым басом, запускало в небеса а-на-на-сом[21], — совершало тысячи дикостей, нелепостей, но — от полноты души и чистого сердца, а потому, в неуклюжей и брыкливой искренности своей было интересно, иногда увлекательно, часто симпатично. В «Серебряном голубе» авторское «я» стертое, больное, пришибленное, с вывихнутою ногою и — потому — почти никогда не самостоятельное: либо ковыляет на теоретических костылях, либо ведет его, под белые ручки, какой-нибудь сторонний автор-поводырь. Идет г. Андрей Белый, задыхается, спотыкается, а делает вид, будто пляшет и — молодец молодцом.

Основные черты вывихнутого дарования сохранились, но пропорции их переместились — и не в пользу таланта. В лукавстве «систематического безумия» погасло много безумия и прибавилось уж чересчур много системы. Способность симуляции настолько переросла природную истерию, что теперь плохо верится в последнюю даже тогда, когда она — изредка — как будто настоящая. Главный и органический недостаток «Серебряного голубя» — именно холодная рассчитанность и почти полное отсутствие живой, нутряной непосредственности. Г-н Андрей Белый все время горячится, но горячится в холодном духе, с оглядкой и поверкой громословия своего. Треска много, а молнии нет. Психологические слова и ситуации все использованы, а задушевности — нет, хоть посылай на базар покупать. А сюжет, мутный и страстный, ее требует, во что бы то ни стало. Мистические претензии г. Андрея Белого громадны и, чтобы оправдать себя, крови, настоящей алой крови из сердца жаждут. Но у г. Андрея Белого и сердце стало белое — износил он его в трениях декадентской книжности, сделалось оно без кровинки. Как же быть-то? Сюжет крови просит, а крови нет. Пошевелил мозгами, составил химическую формулу и — подменил кровь сердца клюквенным морсом. «Здесь торгуют наивностями всех сортов и лучшего нюрнбергского производства».

Претензии г. Андрея Белого громадны. Он задался целью не более, не менее как сочинить новую секту мистического экстаза, о чем и предупреждает в предисловии: «Голубей, изображенных мною, как секты, не существует; но они — возможны со всеми своими безумными уклонами; в этом смысле голуби мои вполне реальны».

Это авторское предпослание, или предостережение, весьма вредит повести, так как сразу разрушает под нею фундамент бытовой

действительности. И без того уже хлыстовщина, на близость которой с «голубями» намекает г. Андрей Белый, — вопрос темный, дело не изученное. Все ее художественные изображения до сих пор глухи, догадочны, поверхностны, недомолвочны, — смесь полицейского протокола с бабьей сказкой и трактирного анекдота с лирикой псалмов. Единственный веский интерес этих изображений — в тех религиозно-бытовых картинах и подробностях, материалах к наведению, о которых автор, совмещая в себе тогда художника и историка, вправе сказать: так было, это видели, тому имеются такие-то и такие-то свидетельства и доказательства, это — прочный фактический фундамент; попробуем выстроить на нем, по вероятности, свое догадочное здание.

Г-н Андрей Белый сразу отрекается от сектантской действительности и обещает писать сектантскую небылицу в лицах. Это сразу же обращает «Серебряного голубя» в родню проповеди того католического патера, который, уж очень растрогав прихожан картиною страданий какого-то мученика, затем успокаивал слушателей:

— Не рыдайте, дети мои! Быть может, это было уж и не так страшно, как я вам рассказывал, я даже уверен, что не так страшно. А очень может быть даже, что этого и вовсе не было!

И вот, какие глубины страстей ни открывает нам затем г. Андрей Белый, читатель никак уж не может отделаться от первого впечатления:

— А очень может быть, что этого и вовсе не было?

Что же было? Был лукавый каприз талантливого писателя, с большим, хотя весьма искусственным, книгами, а не жизнью созданным словарем, сочинить от себя новый хлыстовский толк, ибо — «хлыстовство, как один из ферментов религиозного брожения, не адекватно существующим кристаллизованным формам у хлыстов», а следовательно, кристаллизуй формы эти и впредь, сколько влезет, по вольности дворянства и правам licentiae poeticae*.

Свой опыт новой хлыстовской кристаллизации г. Андрей Белый считает «вполне реальным». Возможно ли реальное изображение небылицы в лицах? Очень возможно. Примеры тому — Эдгар По, Мопассан, Бальзак, многие страницы Гоголя, Достоевского. Но условиями такого реально-фантастического творчества, необходимыми гораздо более даже чернил, пера и бумаги, являются две силы, к сожалению, мало ведомые г. Андрею Белому: совершенное практическое знание предметов, которые подсказывают автору его иллюзорную мороку; и совершенное проникновение автора иллюзией так, чтобы она вошла в плоть и кровь его и живою бы

* поэтической вольности (*лат.*).

кровью с читателем заговорила. Если же в авторе живой крови нет и приходится фальсифицировать ее клюквенным морсом, то и иллюзия не достигнет искренности, составляющей душу и суть художественного реализма. Она сложит лишь более или менее замысловатое литературное упражнение в более или менее искусно сочиненных сценах и подобранных словах и хотя иногда может очаровать податливого читателя внешним эффектом своим, но — неумолимый голос правды никогда не позволит вам забыть:

— А может быть, этого никогда не было?

Чтобы опровергнуть этот неприятный голос, писатели, вынужденные подменять кровь сердца клюквенным морсом, обыкновенно начинают скептически относиться к самостоятельным средствам своего таланта и ищут поддержки им в сознательной подражательности, облагороженной в наши дни льстивым псевдонимом «стилизации». Стараются, по возможности, близко подражать какому-либо писателю, в котором кипящая сила крови была настолько ярка и несомненна, что, схватив внешность ее проявлений, уже ею одною можно ослепить умы не весьма разборчивого и чуткого большинства, а иногда, пожалуй, и себя самого. В «Серебряном голубе» г. Андрей Белый — постоянный, неутомимый, многосторонний отражатель и подражатель. Сейчас он — Кохановская, сейчас — Левитов, тут — Достоевский, здесь — и больше, и чаще всего — Гоголь. Г-н Андрей Белый — писатель опытный и способный, с литературным слухом: лишь бы над ухом камертон внятно звякнул, а петь он будет аккурат в надлежащем тоне, редко фальшивя, и без чрезмерных детонировок. Поэтому его подражания и отражения часто очень похожи, близки и ловко пригнаны, но собственное лицо автора ими совершенно заслонено. Приведенная выше смешная фраза, что «хлыстовство, как один из ферментов религиозного брожения, не адекватно существующим кристаллизованным формам», является одним из немногих образцов, показывающих нам, как теперь выражается «по-русски» г. Андрей Белый, когда он самостоятельно и всерьез мыслит. В повести же — сплошь литературный маскарад и писательские святки!

Как все внешние подражатели, г. Андрей Белый достигает сходства тем нехитрым способом, что схватывает наиболее резкие, угловатые черты своих оригиналов и, копируя их недостатки, вызывает в читателе негативом своим дополняющее воспоминание соображение о позитиве. Читая первую главу «Серебряного голубя», — «Село Целебеево», — не раз улыбнешься:

— Фу ты, черт возьми! Вот так — «под орех»! Гоголь! Настоящий Гоголь! Так словом-то и вьется, так и плетет кружева, и фертом ходит, и заигрывает, и козыряет юмором, и метафоры, и отступления к читателю, и гиперболы, и уподобления, и санти-

ментальное воркование, и дидактический пафос... ну, Гоголь же; как есть; живой Гоголь!

Но в то же время почему-то вам неловко и стыдно за этого «живого Гоголя». То и дело кажется, будто г. Андрей Белый, парадно одевшись в Гоголев мундир, задался хитрою заднею целью доказать, что г. В. Брюсов был совершенно прав, когда в своем «Испепеленном» сурово пытался снять с Гоголя лавровый венец его[22]. Решительно все неприятные, коробящие, отрицательные черты, вся изнанка Гоголя — все чрезмерности его лирического красноречия, весь дурной тон его реторики, все безвкусие его дидактики, вся вычурность и приподнятость его торжественных описаний — все это у г. Андрея Белого налицо и полностью. Но, увы! тем — на изнанке — и кончается сходство. Загримироваться Гоголем смог, — подарить нам не то что нового Чичикова, Манилова, Хлестакова, Городничего, а хоть малюсенький «перл создания» уровня Держиморды какого-нибудь, либо приказчика маниловского, — не осилил. Торчит длинный Гоголев нос, висят Гоголевы волосы, видна Гоголева золотуха, но не работает Гоголев мозг, не греет Гоголева душа. И чувствуем мы себя в «Серебряном голубе» не в жизни, но в паноптикуме. И отношение — не как к жизни, но — как к восковым фигурам паноптикума: — Ловко, да — не настоящее! Когда Гоголь, уже разрушив талант свой, клонился к мистическому безумию и вздумал отрицать реальную типичность «Ревизора» и истолковывать его в символ, Щепкин резко протестовал — крикнул ему, автору, в письме: неправда! это было!.. когда я умру, хоть козлов из Городничего и Земляники делайте, а пока жив, не позволю: они — наши, они — типы, они — живые люди[23]. Когда г. Андрей Белый, наоборот, пытается уверить нас, что его вытканные «под Гоголя» узоры «вполне реальны», читатель пожимает плечами.

— А может быть, этого не было?

И — вот поди же ты! В «Мелкого беса» верим, в «Городок Окуров» верим, в Симбирск Алексея Н. Толстого верим, в «Деревню» Бунина верим[24], а перед «Серебряным голубем» ежимся:

— Ох, не было этого! ей-Богу, ну, не было!

Великий талант Гоголя знал глубокую тайну, как спасать веское слово юмора своего от вульгарности и пошлости. Знали ее и многие большие и средние писатели гоголевской школы, «вышедшие из Шинели»[25]. Но от внешних подражателей она всегда ускользала и, обыкновенно, заводила их в трагикомическое положение самодовольных рассказчиков, думающих смешить анекдотом, не замечая, что смешны-то не анекдоты их, но сами они смешны. Если еще автор-подражатель наивен, свеж и подделывает Гоголя без сознательного умысла, просто по первобытной начитанности, то это добродушие «начинающего», неведение, что тво-

рит, иногда спасает его. Таков, например, Левитов — в дебютной своей «Сельской ярмарке», вылупившейся из «Повести о капитане Копейкине», как цыпленок из яйца[26]. «Сельская ярмарка» груба и вульгарна, но — так сказать, вульгарна по добросовестному убеждению обожателя, и эта добросовестность извинительно выручает ее слабые места и оттеняет ими сильные, в которых, сквозь корку рабского подражания, уже прорывается самостоятельный авторский талант. Но Андрей Белый — не темный, полуобразованный, пьяный семинарист, как Левитов: это — начитанный интеллигент, изучивший сотни писателей и тысячи книг, пишущий о законах литературного языка и сам их дающий. Уж именно — «Теперь все законы пишут, мой Андрюша тоже целый волюм законов написал!», как жалуется в «Войне и мире» старый князь Болконский[27]. В статьях своего «Символизма» г. Андрей Белый отнюдь не Моцарт какой-нибудь, «гуляка праздный»[28], но ученый, механически ученый Сальери: рассекает поэзию, как труп и, мы видели, буквально алгеброй поверяет ее гармонию. Это уже не бессознательный подражатель, которого стихийно потянул за собою авторитет громадного таланта, — это нарочный, типический стилизатор. И в этом напрасном качестве должен он разделить роковую судьбу едва ли не всех русских стилизаторов вообще, а подражателей неуловимого Гоголя в особенности: оригинал давит его своим соседством, как громадная башня — фарфоровую куклу. За два, за три действительно весьма удачных брызга «под Гоголя» поминутно приходится платить необъятными лужами такой, например, пошлости:

«Вот и все, что было памятного в эти дни — да: что ж это я про самое главное приключение ни слова? Пардон-с: запамятовал. Это, конечно, про велосипед: ах, что бы это значило, чтобы такое случилось с попом? Но прежде всего про велосипед (это у попа был велосипед); не у этого попа, а у того, который — ну, да вы уже сами догадываетесь, о ком идет речь, а велосипед, я вам доложу, прекрасный: молодец — поп, что у него есть такая машина: игрушечка-велосипед — новенький, аккуратный, с тормозом, отличнейшая резина и весьма успешный руль-с».

Славная бекеша у Ивана Ивановича![29] Но... «ах, что бы это значило», как выражается г. Андрей Белый, что бекеша-то у Ивана Ивановича хороша и сразу дает читателю настроение на целую повесть, а велосипед попа — «не этого попа, а того, который — ну, да вы уже сами догадываетесь, о ком идет речь» — крутится колесами своими перед читателем неизвестно зачем, долго-долго и укатывает как прикатился, — пошляк-пошляком. «С трезвоном, срамом и перцем» — уверяет г. Андрей Белый. Трезвон-то есть, и сраму довольно, но — где перец, это тайна автора.

Есть в «Серебряном голубе» страницы, которые, из-за усердия г. Андрея Белого к стилизации, можно принять за умышленные пародии на Гоголя и, иногда, пресмешные.

«Когда тебе приглядится (?) темноглазая писаная красавица, со сладкими, что твоя наливная малина, губами, с личиком легким, поцелуем не смятым, что майский лепесток яблочного цветка, и станет она твоей любой, — не говори, что люба эта — твоя: пусть не надышишься ты на округлые ее перси, на ее тонкий, как воск на огне, мягко в объятье истаивающий стан; пусть ты и не наглядишься на ножку ее, беленькую, с розовыми ноготками; пусть пальчики рук перецелуешь ты все, и опять перецелуешь, сначала, — пусть будет все это, и то, как лицо твое она тебе закроет маленькой ручкой и сквозь прозрачную кожу увидишь тогда на свету, как красным сиянием в ней разливается ее кровь; пусть будет и то, что не спросишь ты ничего более от малиновой (?) своей любы, кроме ямочек смеха, сладких уст, дыма слетающих с чела волос да переливчатой в пальчиках крови: нежна будет ваша любовь и тебе, и ей, и более ничего не попросишь у своей любы; будет день, будет жестокий тот час, будет то роковое мгновение, когда это поблекнет поцелуем измятое личико, а перси уже и не дрогнут от прикосновения: это все будет; и ты будешь один с своей собственной тенью среди выжженных солнцем пустынь и испитых источников, где цветы не цветут, а переливается сухая на солнце кожа ящера; да еще, пожалуй, черного увидишь мохноногого тарантула дыру, всю увитую паутиной... И жаждующий голос твой тогда подымется из песков, алчно взывая к отчизне.

Если же люба тебе иная, если когда-то прошелся на ее безбровом лице черный, оспенный зуд, если волосы ее рыжи, груди отвисли, грязны босые ноги, и хотя сколько-нибудь выдается живот, а она все же — твоя люба, — то, что ты в ней искал и нашел, есть святая душа отчизна: и ей ты, отчизне ты, заглянул вот в глаза, и вот ты уже не видишь прежней любы; с тобой беседует твоя душа, и ангел-хранитель над вами снисходит, крылатый. Такую любу не покидай никогда: она насытит твою душу, и ей уже нельзя изменить; в те же часы, как придет вожделение и как ты ее увидишь такой, какая она есть, то рябое ее лицо и рыжие космы пробудят в тебе не нежность, а жадность; будет ласка твоя коротка и груба: она насытится в миг; тогда она, твоя люба, с укоризною будет глядеть на тебя, а ты расплачешься, будто ты и не мужчина, а баба, и вот только тогда приголубит тебя твоя люба, и сердце забьется твое в темном бархате чувств».

Да... бывает! что и говорить! «Страшен тогда Днепр!» [30]

Точно так же, как обрабатывает Гоголя, г. Андрей Белый стилизует себя и под других крупных писателей, которых тон, зна-

ние и язык кажутся ему подходящими к его теме. Угодно вам Мельникова-Печерского?

«На голову они там себе поют, парни: в такие ночи сухие кусты ползают по деревне, обступают село воющей стаей; красная баба Маланья летает по воздуху, а за ней вдогонку кидается гром.

Кто же, кто, безумец, всю ночь туда ходил по селу, обнимался с кустом да, зайдя в чайную лавку, со всяким сбродом прображничал и не час, и не два? Пьяный, — кто потом провалялся в канаве? Чья это красная рубашка залегла под утро у пологого лога, у избы Кудеярова-столяра? Чей посвист там был, и кто из избы на посвист тот отворял оконце и долго-долго вглядывался во тьму?»

Угодно Левитова? Сделайте одолжение!

«Врезалась она (дорога) сухой усмешкой в большой зеленый целебеевский луг. Всякий люд гонит мимо неведомая сила, — возы, телеги, подводы, нагруженные деревянными ящиками с бутылями казенки для "винополии"; возы, телеги, народ подорожный гонит: и городского рабочего, и Божьего человека, и "сицилиста" с котомкой, урядника, барина на тройке — валом валит народ; к дороге сбежались гурьбой целебеевские избенки — те, что поплоше да попоганее, с кривыми крышами, точно компания пьяных парней с набок надвинутыми картузами; тут и двор постоялый, и чайная лавка — вон там, где свирепое пугало шутовски растопырило руки и грязную свою из тряпок кажет метелку — вон там: еще на нем каркает грач. Дальше — шест, а там — поле пустое, большое. И бежит, бежит по полю белая да пыльная дороженька, усмехается на окрестные просторы, — к иным полям, к иным селам, к славному городу Лихову, откуда всякий народ шляется, а иной раз такая веселая компания прикатит, что не дай Бог: на машинах — городская мамзель в шляпенке да стрекулист, или пьяные иконописцы в рубашках фантазиях с господином шкубентом (черт его знает!). Сейчас это в чайную лавку, и пошла потеха; к ним это парни целебеевское подойдут и, ах, как горланят: "За гаа-даа-ми гоо-ды... праа-хоо-дяя-т гаа-даа... пааа-ааа-гиб яяя маа-аа-ль-чии-ии-шка, паа-гии-б наа-всии-гдаа..."»

Угодно Глеба Успенского? Не без этого товара в нашей лавке:

«А во фруктовом саду Аннушка-Голубятня шепталась с Сухоруковым, с медником:

— Едак, Анна Кузьминишна, оставлять не след: никак, етта, нельзя; с иестава часа, коли оставить, нам капуть всем...

— Ох!

— Как ни охайте, а с ним порешить придется...

— Ох, не могу!

— Моей политичности вы доверьтесь: я еще не встречал человека умнее себя...

Молчание.

— Как-никак, а уж вы ему всыпьте.

— Не мог я всыпать...

— Нет уж, вы всыпьте: опять говорю — политичнее себя не встречал...

Молчание.

— Так значит так?»

Угодно Лескова? Пожалуйте!

«— Господу Богу помолюсь, молодцу поклонюсь: молодец, молодец — в чистом поле Лащавина; на Лащавине дуб; во дубу — дупло; во дупле избирайте подруг всяких-провсяких: гноевых, лесовых, крапивных, подпивных; во дубу — залатое галье, залатое ветие; во том ветии тала, яла, и третья вересоч — сестры, полусестры, дядьки, полудядьки... Уууу...

Хлынул изо рта света поток и — парк; красным петухом побежало оно по дороге вдогонку Дарьяльскому.

Идет к дубу Дарьяльский на свидание с Матреной, уже забывает он свой разговор на пруду; у ног его шепчет струйка: "Все-все-все расскажу, все-все-все, все-все-все-в..."

Что за странность: большой красный петух под луной перебежал ему дорогу: крестится; идет по опушке леса. Вдали перед ним Лащавино: там и дуб и Матрена.

Пришел — пусто в дупле: Матрены еще нет.

А столяр, скрюченный на лавке, продолжает безумствовать втихомолку:

— Огонь, огонь видючий,
Огонь, огонь летучий...»

Не худо?? Да. «Даже при дневном освещении трудно отличить от настоящих!», как печатает свои объявления торгующая фальшивыми бриллиантами фирма «Тэт»[31]. И всего грустнее в этой большой и толстой книге, что совсем не надо рыться по ее страницам, чтобы находить фальшивые «Тэты». Раскройте повесть где угодно — в начале, в середине, в конце, — между строк выглянет на вас какое-либо знакомое, знакомое литературное лицо, только — искаженное опошляющею, вульгарною гримасою. И к последней-то и сводится вся творческая роль г. Андрея Белого в процессе «стилизации». Не то обещал когда-то. Жаль.

Г-н Андрей Белый твердо знает правило, что в художественном литературном произведении каждое действующее лицо должно говорить своим особым языком, свойственным его типу и отличающим его от других лиц. Эта задача очень трудная; даже между великанами русской литературы не все справлялись с нею безупречно. Но ее можно обратить и в чрезвычайно легкую. Стоит только истолковать правило в том смысле, что оно имеет в виду не внутренний строй, дух и содержание языка, а внешние его приме-

ты: акцент, заикание, картавость, шепелявый говор, о́кание, зюзюкание и т. д. В большом количестве, это — перенос на бумагу устного творчества Горбунова, Павла Вейнберга, Андреева-Бурлака и прочих знаменитых и ходовых рассказчиков из народного быта, еврейского, армянского, финского, греческого и т. д. Серьезные художники-писатели избегают этого утомительного приема. Лев Николаевич Толстой в последующих изданиях «Войны и мира» вычеркнул картавость Васьки Денисова, в первом издании растянутую по всему роману. Чехов, рядом с Толстым величайший мастер искусства облечь каждое действующее лицо в обособленную речь, всегда лишь предупреждает о свойствах его говора (как и Толстой теперь в случае Васьки Денисова), а затем слова его передаются в обычной орфографии; читателю предоставляется помнить и воображать акцент, тон, голос действующего лица по силе общего рисунка, по глубине общего впечатления от предложенного типа. Ремарки, характеризующие героев «Ревизора», незримо сопровождают их все время, покуда вы читаете комедию. Но представьте себе ремарки Гоголя перенесенными в печатный текст: и зуб со свистом, и бас Ляпкина-Тяпкина «с продолговатой растяжкой, хрипом и сапом, как старинные часы, которые прежде шипят, а потом уже бьют» [32]. Теперь эти ремарки стали выполнять на сцене, — и то, говорят, скверно выходит и мешает общему впечатлению комедии. В печати же все это звукоподражательство совершенно невыносимо и — «в сильнейшей степени моветон» [33].

К сожалению, г. Андрей Белый «моветоном» этим не только не брезгует, но даже заполняет звукоподражательством целые страницы, вследствие чего иные главы повести прямо-таки трудно и раздражительно читать. Стоит явиться на сцену генералу Чижикову, и пошла трещать картавая машинка:

«— Остгяк!.. Ужасный остгяк!..

— Ну?

— Невероятный, чудовищный остгяк:

— Ну, ну??

— В одном благогодном семействе подьетает к гоялю и, знаете, эдакую гуйяду... “Иггаете?” — спгосий я хозяйка... — “Иггаюсь”. — “Ах, сыггайте, пожалуйста...” И пгедставьте себе, что он ответий?

— ???...

— Судагыня, я иггаю только... — гьязами.

— Хи-хи!

— Ха-ха-ха-ха!

— Кхо?

— Чеавек! Бегогоговеньких!»

Лев Толстой вычеркнул картавость Васьки Денисова, и Васька Денисов от того ни на иоту не потерял своей типической правды

и силы. Но у г. Андрея Белого картавость, пришепетыванье и безобразный говор действующих лиц — единственный способ придать им характер и жизнеподобие. Подставьте в эти «гуйяды», вместо условной авторской орфографии, общепринятую, и вы удивитесь, до какой степени суха, однотонна, не характерна, сама по себе, речь героев «Серебряного голубя», до какой степени бессилен автор характеризовать кого-либо словом, из уст исходящим, помимо этого первобытного, опять-таки механического и рассудочного приема.

Что скучно, надоедливо и мертво как характеристика индивидуальности, еще противнее, когда распространяется в характеристику коллектива. Писатели, злоупотреблявшие звукоподражательным приемом ради этнографических характеристик, не оставили хорошей памяти в русской литературе и не заняли в ней почетных мест. Наиболее типический пример — Всеволод Крестовский, который — весь в этом, когда пишет поляка или еврея.

Скажут: а как же народники шестидесятых и семидесятых годов? Левитов? Слепцов? Решетников? сам Глеб Успенский?

— Так что же? И у них этот недостаток остается недостатком, не стал достоинством? Но у шестидесятников и семидесятников имелись смягчающие вину обстоятельства, которых современный писатель лишен. Во-первых, у всех у них, кроме художественных задач, имелись утилитарные и публицистические, с которыми эта уловка поверхностного юмора больше ладит. Ведь все названные — творцы русской художественной этнографии: работники племенной, областной и сословной дифференциации того искусственного и собирательного русского народного типа, который достался им в наследие от «людей сороковых годов»[34]; среди последних-то, строго говоря, настоящий народ, без маленькой хотя бы, маскарадной прикрасы, виден едва ли не у одного Писемского. Иногда этот недостаток становился необходимым: нельзя было написать «Подлиповцев»[35] говорящими общим русским языком, потому что и весь-то смысл этой потрясающей вещи: смотрите! перед вами, в XIX веке, люди, братья, русские — и дикари! настолько дикари, что даже и язык-то у них застрял где-то на полпути от гориллы к человеку. Народническая манера печатной звукоподражательности выросла по соседству с общим этнографическим исследованием русского мира во второй половине пятидесятых и в начале шестидесятых годов. В век, когда по Руси побрели «калики перехожие», как нарисовала их в карикатуре насмешливо-сочувственная «Искра»: Максимов, Левитов, Слепцов, Якушкин, Юзов и др.[36] Когда Павел Якушкин записывал псковские песни[37] с правописанием:

Лителa пава чириз три двора,
Уранила пава три пира...

Во-вторых, народники сами отлично понимали, что прием этот — в основании своем — все-таки фальшивый, и пользовались им лишь как неизбежным злом своего литературного века. Чем шире и крепче рос великий талант Глеба Успенского, тем реже и реже прибегал он, ради юмористических целей, к косноязычной орфографии случайных говоров. Сравните-ка в этом отношении «Нравы Растеряевой улицы», которыми начинается первый том сочинений Глеба Успенского, и «Вольных казаков», которыми он кончается[38]. Это не было главным и определяющим в письме народников, хотя иные пародисты и цеплялись к этому, как к главному и определяющему. А те из них, в ком оно было главным и определяющим, либо очень быстро сошли на нет, стали не нужны и стерлись (Николай Успенский), либо заскучали и обратились от этнографической словесности к общеинтеллигентской (Слепцов), либо, наконец, сползли в подворотню литературы и сделались в ней присяжными смехотворцами, письменными конкурентами изустных Горбунова, Павла Вейнберга и др. (Лейкин). Любопытно, что целый ряд писателей, даже и в то время, умел писать о народе наинароднейшим языком, совершенно не прибегая к звукоподражательству: Писемский, Островский и особенно замечательный, так как специальный, пример — Мельников-Печерский. Любопытно также, что и в наши дни серьезные писатели-художники, обратившиеся к жизни народа, не нуждаются в звукоподражательных приемах: их нет ни у Максима Горького, ни у Бунина в «Деревне», ни у молодого Алексея Н. Толстого. Г-н Андрей Белый здесь перенародничал всех народников — все равно как цветистостью изощренно выкрученного слога своего забил и за пояс заткнул старуху Кохановскую: ту самую, о которой Щедрин говорил, что если ее народные сочинения почитать вслух мужику, так он подумает, что вы сообщаете ему заговор от лихоманки[39].

И в-третьих, раз уже прием этот пускается в ход, то, чтобы неряшливая изысканность его не коробила читателя, не раздражала его потребностью хотя бы малой догадки о том, что догадки не стоит, — писатель опять-таки должен быть и совершенным знатоком народного говора, ему понадобившегося, и, опять-таки, глубочайшим лириком ли, юмористом ли — мощным литературным темпераментом, который материал свой гнет, как хочет, куда хочет, и все выходит хорошо; который полусловом, с ветра схваченным, властен и умеет сказать больше, чем талант средней величины скажет целою главою... Салтыковское «Ен достани-ит!» сделалось в некотором роде национальным девизом. Да, вот, подите-ка вы, погуляйте-ка вокруг Салтыковых-то, Успенских, Левитовых, поищите-ка их тайн: почему quod licet Iovi, non licet bovi *, и что

* Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку (*лат.*).

Салтыкову, Успенскому и Левитову очень можно и кстати, то г. Андрею Белому совсем некстати и никак нельзя? Почему г. Андрей Белый хочет быть народным, как Левитов, который народен даже в подлейшем московском трактире, и оказывается только трактирным, — трактирным даже в лучшем просторе народа своего?

«Мааа-лиии-тес-сь хаа-аа выы, женщины,
За ваа-аа-ших сыы-нааа-веей...

— И видел я, братцы мои, сон: у меня три халавы, и каждая халава на свой образец: одна псиная, а другая щучья; и только одна собственная; и те халавы про самих оспаривают себя; и от того трешшали мозги — оченно...

— Ну, и ты тилилюй же!

— А што?

— Быдлом тебя пабачить.

— Хошь Столб ты и Верный, д'язычок твой неверный; сердце — золото, д'язычок — медный пятачок».

Столь народен русский язык г. Андрея Белого, что даже русской азбуки для передачи его не достало и пришлось занимать французские апострофы!

В превосходном старом рассказе Писемского «Комик» одно из действующих лиц, русский барин французского воспитания, из последних наших провинциальных «виконтов», ставит для «благородного спектакля» «Женитьбу» Гоголя и играет в ней Степана. Писемский описал, — как «виконт» вымазал лицо сажею, ходил с раскачкою, как пьяный, и всем за кулисами, для практики, говорил грубым голосом: «тово», «Ванюха», «малый». «Виконт» думал, что он необыкновенно народен, а зрительный зал тосковал в недоумении, и — вместо аплодисментов — какой-то подгулявший чиновник, из задних рядов, в конце концов рявкнул злополучному народному виконту:

— Браво, господин виконт! Поди-ка сюда, я тебе манжеты-то оборву...[40]

Боюсь я, что простофильская архинародность, которой предался в «Серебряном голубе» г. Андрей Белый, не уходит глубже маркизовой, и результаты ее одни и те же: видит зритель торчащие на ряженом «Ванюхе» и «малом» манжеты, скучает их притворством, раздражается и весьма не прочь «манжеты оборвать». Тем более что в качестве героя повести г. Андрей Белый проводит перед нами хотя и не маркиза, но тоже манжетника совершеннейшего. Господин, который «такое прошел ученое заведение, где с десяток мудрейших особ из года в год нивесть на каких языках неприличнейшего сорта стишки вместо наук разбирать изволят — ей-Богу! И охотник же был Дарьяльский до такого сорта стишков,

и сам в них преуспевал; писал обо всем: и о *белолилейной пяте*, и о *мирре уст*, и даже... о *полиелее ноздрей*. Нет, вы подумайте: сам выпустил книжицу, о многих страницах, с изображением фигового листа на обертке...» и т. д., и т. д. Узнаем от г. Андрея Белого, что Дарьяльский изучал сперва Маркса, Лассаля, Конта, а потом Бёме, Экхарта, Сведенборга, а затем единовременно богомольствовал в Дивееве и Оптине и погружался в языческую старину с Тибуллом и Флакком. Словом, обер-интеллигент и архибарчонок чистейшей воды: десять лет назад — декадент, три-четыре года назад — порнограф, сейчас — не то кающийся по «Вехам», не то гогочущий нутряным смехом «Кривого зеркала»[41], алкоголик по призванию и половой неврастеник.

В фигуре Дарьяльского чуется у г. Андрея Белого боль надрыва, дорого автору стоящего. Злобные издевки, которыми он осыпает этого «эстетического хама», то и дело срываются в субъективные рыдания. Нелегко должны были даться г. Андрею Белому хотя бы такие покаянные строки — проклятие целому поколению молодых стариков, ни за что ни про что исказивших себя в непрерывном самовлюбленном измышлении, как им вяще изломиться:

«Для многих Дарьяльский был помесью запахов сивухи, мускуса и крови... с не более, не менее как нежной лилеей, а эти многие напоминали ему ни для чего не годную ветошь.

— Ах, шельма эдакая! — сказала про него утонувшая в кружеве барыня, готовая с кем угодно что угодно проделать в любой час ночи и дня. Начнем со слов: слова Дарьяльского в людских отдавались ушах что ни на есть ненужным ломаньем, рисовкой, а главное, ломаньем вовсе неумным и особенно выводил из себя смешок моего героя — еще более чем выламыванье из себя *простака*, потому, что *простак* в нем уживался с уму непостижимой простотою, глухотою и слепотою к что ни на есть всему; от всякого желания прислушаться к составленному о себе мнению Дарьяльского передергивало, как передергивало других его поведение. Выходило — он ломался для себя и только для себя: для кого же иного мог Дарьяльский ломаться?

Но, видит Бог, не ломался он: он думал, что работает над собой».

И вот — этакое-то исковерканное слабосилие и блудословие на соломенных ножках возжаждало вдруг окунуться в глубь русской народности. И тут, конечно, не обошлось без вывертов, без наводящей книги, без рассудочного механического подступа:

«Страшную создал, или, вернее, пережил, а еще вернее, что жизнью своею сложил правду; она была высоко нелепа, высоко невероятна: она заключалась вот в чем: снилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — древняя Греция.

Новый он видел свет, свет еще и в свершении с жизни обрядов греко-российской церкви. В православии, и в отсталых именно понятиях православного (т. е., по его мнению, язычествующего) мужичка видел он новый светоч в мире грядущего Грека».

Народность, Россия предстала сему Феокриту в символе рябой и неуклюжей, вечно потеющей, рыжей бабы Матрены столярихи, играющей в секте «голубей» роль «духини» — хлыстовской богородицы, что ли. Конечно, бывает и так, что

Твоя чухоночка, ей-ей,
Гречанок Байрона милей[42], —

но внезапный прыжок от Тибулла и Флакка в калуцкую, либо орловскую закуту, где в фимиамах назема «косолапая баба задумалась под коровой и тонкую из рук коровью выпустила титьку; кирпичного цвета клоки вылезли из-под платка: сидит на корточках, в зубах ковыряет пальцем, причмокивают навозом толстые ее пальцы: ведьма-ведьмой!», — труден и нельзя сказать, чтобы был прельстительно изящен эстетический прыжок на дистанцию столь огромного и рискованного размера! Подробное и красноречивое описание г. Андреем Белым побудительной Матрены приведено мною в оригинале выше, но его автору мало: раз пятнадцать возвращается г. Андрей Белый к дивному образу роковой обольстительницы, чтобы украсить ее новыми и новыми прелестями: и косая-то она, и «нос-тупонос», и пятки грязные, и живот преогромный, и пр., и пр. О вкусах, конечно, не спорят, но г. Андрей Белый уж слишком перестарался с подробностями о великолепной столярихе. Право, после такой влюбленности его Дарьяльскому остается еще только один шаг преуспеяния, который у Чехова в «Тине» рекомендуется: «Уж если тебе цинизма захотелось, то взял бы свинью из грязи и съел бы ее живьем!»...[43] Увидал Дарьяльский дивную бабу Матрену в церкви, у обедни: вот оно, оказывается, каково «греческое православие»-то у простофильских Феокритов! абие, абие, а выходит бабие! вот зачем «эстетические хамы» по обедням-то ходят!.. Уверяют, будто «Иже херувимы» их за сердце хватают и плакать им велят, а, между прочим, просто по церкви глазами шмыгают, рябых ядреных баб высматривая. Кстати, об этой сцене — первой встрече российского Фауста-простофила с соответственною Гретхен[44].

«Он уже приготовился слушать Александра Николаевича, дьячка, выбивавшего с левого клироса барабанную дробь — и вдруг: в дальнем углу церкви заколыхался красный, белыми яблоками, платок над красной ситцевой баской; упорно посмотрела на него какая-то баба; и уже он хотел сказать про себя: "Ай, баба", крякнуть и приосаниться, чтобы тут же, забыв все, начать класть поклоны Царице Небесной, но... не крякнул, не приосанился; и вовсе не положил поклона».

Не сдается ли вам, что вы уже читали ее, сцену эту, в таком, примерно, варианте:

«А пойдет ли, бывало, Солоха, в праздник, в церковь, надевши яркую плахту с китайчатою запаскою, а сверх ее синюю юбку, на которой сзади нашиты были золотые усы, и станет прямо близ правого крылоса, то дьяк уже, верно, закашливался и прищуривал невольно в ту сторону глаза: голова гладил усы, заматывал за ухо оселедец и говорил стоявшему близ него соседу: "Эх, добрая баба!! черт-баба!"» [45].

Увидал Дарьяльский «ай-да-бабу». Увидал и — «души его запросила рябая баба».

Так и обомлел он от великолепий ее всесовершенного безобразия. Бросил невесту, красавицу девушку, образованную и богатую барышню, умницу Катю, запил, опростился, поступил в подмастерья к столяру, хозяину бабы Матрены, пророку «голубей» и магнетизеру замечательнейшему. А «голуби» принялись Дарьяльского тренировать, как... будущего производителя некоего таинственного существа, в котором должен вочеловечиться дух, нисходящий на их радения «в виде холубине» (это и есть «Серебряный голубь»). Когда Матрена забеременеет от Дарьяльского, то «воспоследует духа рождение, восхолубление да аслабажденье хрестьянска люда». Но Дарьяльский, очевидно, слишком много сил оставил в изучении порнографической литературы на всех языках и в самостоятельном творчестве о полиелее ноздрей. Он обманул ожидания «голубей»: сколько ни подвизался он с рябою Матреной в дупле дуба, который Ивана Грозного помнит, никакой дух чрез подвиги его вочеловечиться не пожелал, почему и «восхолубление земли» не воспоследовало, и «аслабажденье хрестьянского люда» отсрочилось. А столяр Дарьяльского возненавидел, потому что — дух духом, голубь голубем и «голубиное дите» — дитем, но Матрену-то к барину он возревновал. И вот — сплелась на горемычного Дарьяльского сектантская интрига, в результате коей был он «голубями» убит — из опасения предательства, но, главным образом, — приходится с сожалением признаться, — за половую непроизводительность. И все это, по совокупности, изволите ли видеть, слагает ни больше ни меньше как — Россию!

«И этот путь для него был России путем — России, в которой великое началось преображенье мира или мира погибель!»

Собственно говоря, напрасно г. Андрей Белый предупреждал о том, чтобы его «голубей» не принимали за хлыстов. Если «многие» впали в эту ошибку, то, очевидно, эти многие совершенно не знакомы с русским мистическим сектантством, — иначе они никогда бы не приписали бы мертво пьянствующим чувственникам, которых изображает г. Андрей Белый, имени безусловно трезвой секты, которую народ подчеркнуто зовет чаевниками и сладкоеж-

ками. Затем: хлыстовщина русская — вся — мистицизм коллектива, одухотворенный «мир», чрез общий экстаз которого на землю свят-Дух сводится; а г. Андрей Белый нарисовал своих «голубей» такими «индивидуалистами», что даже, вон, вочеловечения Духа-то они ожидают по специальному, так сказать, заказу и выбирают для того специальных избранников-производителей — «по хлазам». «Многие» не знают того, что даже в мутной, и иногда кровавой легенде о «Христосиках», доползшей в русскую хлыстовщину через темное средневековье, через гностическую даль, из преображенных в христианской отвлеченности культов земли плодородящей, легла основою «мирская сила», круговая порука и братская помощь святого круга. Отсюда возникал и самый свальный грех-то, в котором обвинялись внешними все подобные секты, начиная с первых экстатических христиан, продолжая тамплиерами, кончая нашими хлыстами. Справедливы ли, нет ли бывали эти обвинения, добывались ли они из фанатических фактов или из отживших суеверных преданий, но они одинаково возникали из догмата совершенной общности и единства всего коллектива верующих, логически продолжая духовный общий экстаз в плотский общий результат. В том-то и суть, что «Христосик» экстатических сект являлся как, в полном смысле слова, «мирское дите». Его плотский отец — вдохновение слепого случая. Фабрикация же случая в столь индивидуалистическом порядке, что для нее пророки даже изобретают комбинации полового подбора, приглашая на гастроли нарочного человека, извне своей верующей среды, чужака, барина, весь этот теогонический опыт — не только не в нравах народного мистического сектантства, но и резко противоречит его основному мирскому принципу. И что же избранный производитель этот — во мнении «голубей» — необыкновенный какой-либо человек, что ли, особо уважаемое лицо яркой психической силы? Ничуть. Вот разговор о нем: «— Ну, что, человека нашли? — Наметили. — Кто да кто? — Так, *лодырь из господ...*» Сочетать догматическое упование на рождение Духа и «аслабаждение хрестьян» с производительностью «лодыря», то есть праздношатающегося, «из господ» — как это вяжется со страстным духом и угрюмым взыскательным бытом русских «духовных христиан»! Не знаю, где изучил их г. Андрей Белый и в какие заповедные и невероятные недра сектантства русского зарыться надо, чтобы, — воображая и сочиняя от их типического коллектива свою собственную отрасль, — серьезно наградить ее чаянием будущего века от плода уродливой косноязычной бабы и прохожего лодыря. То, что изобразил г. Андрей Белый, похоже скорей на порядки Хреновского завода, чем на секту. Это — трагикомическая повесть о неудачах двуногого Гальтимора, не оправдавшего надежд, что он «освежит расу» [46].

Приключения Дарьяльского г. Андрею Белому, по эпохе, надо связать как-нибудь с революцией, с аграрными беспорядками. Поэтому его «голуби» — секта мистическая и революционная, по крайней мере по мнению местного исправника и картавого генерала Чижикова, которого автор юмористически заставляет читать прокламацию «голубей».

«Бгатия, испойниось сьово Писания, ибо вгемена бьизки: звегство Антихавистова наопио печать на земью Божью; осени киестом, нагод пгавасьявный, ибо вгемена бьизки: подними меч на сьюг вейзевуовых; от них же двогяне пегвые суть: огнем попаяющим пгойди по земье гусской; газумей и могись: гождается Дух Свят: кги усадьбы отчадия бесовского, ибо земья твоя, как и Дух твой...»

Но революционности своей «голуби» не успевают обнаружить, так как провиденциальное бесплодие Дарьяльского спасает отечество от сей потрясающей катастрофы, а единственная сцена, когда являются в повести мужики и шебаршат, свидетельствует либо о слабом представлении г. Андреем Белым, как эти дела в действительности делаются, либо о непременном желании оцензурить нецензурное и внести рев и вой в юмор, в самом деле, чуть не голубиного воркования. Зато, что касается уголовщины обыкновенной, г. Андрей Белый описывает «голубей» своих какими-то «тугами» индийскими: спровадить человека на тот свет им — как стакан воды выпить. На протяжении повести двое проникают в тайны «голубей» — Дарьяльский и миллионер Еропегин — и оба погибают от руки сектантов самым жалким образом. Так что, собственно говоря, даже повторяется до известной степени пресловутая немецкая история о воре, который, забравшись в дом, увидел, как на лежанке домовой задушил одинокую бабушку-старушку, и от ужаса умер на месте; старуха умерла, вор умер, а домовой скрылся, — и, вот, так навсегда и осталось загадкой: откуда же люди-то узнали все это чудесное приключение?.. И опять невольно возвращаешься мыслью на первое:

— А может быть, этого и вовсе не было?

И начинаешь искренно радоваться этой надежде, и еще раз отмечаешь с удовольствием, что г. Андрей Белый «кристаллизует» не хлыстовскую секту, а какую-то другую, свою собственную. Ибо, хотя «хлыстовство как один из ферментов религиозного брожения не адекватно существующим кристаллизованным формам», но «тугами» их рисовали покуда только Ливановы да Шардины, которых г. Андрею Белому лучше было бы оставить при лаврах их без соперничества[47]. Сам Мельников-Печерский, на что был лют, не облекал хлыстов в злодейства непрерывной уголовщины и хотя сперва собирался было ввести в роман свой «На горах» сцену ритуального убийства хлыстами православной девуш-

ки, но отказался от этого намерения под влиянием архиепископа Амвросия Харьковского. Этот последний, человек, далеко не питавший нежности к сектантам, однако нашел в себе справедливость сказать знаменитому романисту, что так не бывает и что он впал в тенденциозную вредную неправду. Вообще же, Мельников-Печерский написал хлыстов людьми настолько мягкими, трезвыми, благодетельными и порядочными, что получил даже неприятности от Каткова и Любимова, редакторов «Русского вестника», где печатался роман: — Что же это у вас? — протестовали они, — как сектант, то — человек хоть куда, а как православный поп, то лихоимец и пьяница!..[48] Под влиянием этих редакционных упреков Мельников-Печерский приклеил к роману известную сцену, в которой хлыстовский пророк покушается изнасиловать Дуню Смолокурову[49]. Что касается хлыстовского разврата, возможно и вполне вероятно допустить, что экстаз радений способен порождать в святом кругу половые восторги, которые иногда разрешаются отнюдь не целомудренно. Но опять-таки «ливановщиною» было бы обобщать эти случайные по существу, хотя бы и частые, «падения в грех» не только в существо, но даже как бы и в прямую цель хлыстовского общения, что делает — для «голубей» — г. Андрей Белый. Уж хоть бы он у Бонча-Бруевича, что ли, почитал бы подлинные документы, вышедшие из недр мистических сект русских![50] Лаборатория народной религии на Руси выработала много странных и нелепых форм, которых *ошибочными* результатами являлись и преступление, и грех, но никогда народная душа не искала религии *принципиального* преступления, ожиданного и предрасчитанного греха. Нет и не было такой народной секты, исследование которой показало бы, что соединило ее не пылающее стремление к духовному совершенству, но искание плотского разврата. И не в народе нашел г. Андрей Белый, а в кабинете интеллигента-утонченника высидел того удивительного апостола «голубей», который заманивает Дарьяльского в секту «женками с хрудями сахарными» и доступностью «Матрены Семеновны». Заманивает — кого же? Человека, в котором он предвидит плотского отца своего, в будущем, вочеловеченного божества! Это, может быть, дозволил бы себе политикан секты, иезуит ее, практический невер, обрабатывающий на почве фанатизма свои задние планы и чуждые делишки, но таких среди «голубей» г. Андрея Белого нет: все сплошь фанатики, все верят, все любят, все уповают! Какого идейного человека не отшвырнуло бы от секты грубо-откровенное приглашение: иди в нашу «веру», у нас девки хороши! А у «голубей» г. Андрея Белого все на этих соблазнах вертится. Хоть бы подумал он о том, что продолженная линия хлыстовства, которое он «кристаллизует» своими «голубями», упирается в скопчество, то есть в физическое облегчение пробле-

мы полного отрешения от полового греха; что между хлыстовщиною и скопчеством есть промежуточная секта «духовных скопцов», которая именно и зовет себя «белыми голубями». Грубый и плохой роман Мельникова-Печерского «На горах», но захват и обаяние хлыстовской психологии там куда же серьезнее, глубже и тоньше поняты. Когда хлыстовщиною увлекается чистая, целомудренная Дуня Смолокурова, читатель понимает, что свершилась великая ловитва душевная, — видит всю причинность, по которой прекрасная душа упала в расставленную сеть, потому что и приманки-то, ей расставленные, высокодуховны и достойны стремления прекрасной души. Но когда Дарьяльский — после того, как выслушал от «холубиного» апостола обещания насчет Матрены Семеновны и женок с сахарными грудями, — возопил: «довольно: я — с вами!» — невольно срывается с языка резкое слово:

— Это он так-то к «народной религии» приобщается? Ах, свинья, свинья!

В «голубях» г. Андрея Белого сам автор, наконец, замечает «смесь иконописи с свинописью». Резко, но не несправедливо. Сделал он их пьяницами, сделал похабниками, сделал сладострастниками, ревнивцами, сделал трусливыми, бестолковыми убийцами: зачем? Неизвестно. И все-таки — в насильственном простофильском восторге перед ними, употребляет все старания, чтобы подчинить читателя их простофильскому обаянию. Почему? Непонятно. Ах, теоретики русские! Что вы за несчастный народ такой?

Не знаю, слишком давно я не был в России, не знаю, имеет ли основание и смысл незначительная и мимоходная попытка г. Андрея Белого прицепить секту «голубей» к революционному движению и, таким образом, озарить последнее мистическим духом таинственного «Серебряного голубя», в котором-де вся и штука. Но знаю, что в этой многословнейшей и красноречивейшей повести, толкующей решительно de omnibus rebus * и о многом еще, развивающей действие свое в глухих деревнях и в уездном медвежьем углу, не нашлось места ни для крестьянского быта и уклада, ни для земельного вопроса. Люди г. Андрея Белого не на земле стоят, не за почву ногами и трудом держатся, но где-то в воздухе висят, воздухом, надо быть, питаются. Ничего-то им, голубчикам, как есть, не надо, кроме нисшествия «Серебряного голубя», ибо — как только Матрена придет в интересное положение, то произойдет «восхолубление земли и аслабаждение хрестьян». Так на этом «восхолублении и аслабаждении» г. Андрей Белый от вопроса деревни и отъехал. Дешевенько! Остается лишь недоумевать, для

* обо всех вещах (*лат.*).

какой же цели появился на театре действия «толстый офицер, чей смирительный отряд уже с месяц стоит на постое в подлиховских селах»... Матрена не родила, а смирительный отряд все-таки понадобился! Удивительно! Зачем бы?

Это касается деревенских революционеров вне «голубиного» порядка, г. Андрей Белый знает их всех превосходно и трактует весьма свысока. Все они, и эс-деки, и эс-эры, — совершенные лодыри и канальи. Они сидят по трактирам, пьяные-распьяные, невежественные, как темная ночь, дикие, как лес пустынный, и вперемежку с похабными анекдотами лишь отпускают коснеющими от водки голосами многозначительные фразы вроде:

— Прррредоставим небо ворробьям... и во-дррузим... кррасное знамя пррали-таррри-ата...

Да и тут этот сиволапый эс-дек был немедленно оборван и посрамлен героическим «голубем». Сей последний, ранее, занимал почтеннейшую публику непечатною пародией на некоторое житие. Но — едва услышал о «кррасном знамени пралитарриата», сейчас же вступился и «отделал»:

«— Ой-ли, а не красный ли гроб? — вдруг возвысил голос лиховский обыватель так, что смолкла гармоника, перестали ребята дивиться "ехе лесной", и все головы обратились в одну сторону; но как же сверкали глаза лиховского мещанина: "Слушайте, православные, царство Зверя приходит, и только огнем Духовным попалим Зверь сей, братия, будет ходить меж нами, красная смерть, и одно спасение огонь Духов, царство голубиное преуготовляющий нам"... Долго еще говорил лиховский обыватель, и скрылся».

Однако самый интересный из деревенских бунтарей голубиного толка и тоже большой обожатель рябой Матрены — Степка, ограничил свое революционерство тем, что разбил на голове отца своего, деревенского кулака и подлеца великого, банку с вишневым вареньем; да сочинил следующую любопытную... «марсельезу», вероятно:

Ах, ты, слон, слон, слон,
Хоботарь,
Клыка Клыкович,
Тромба Тромбович,
Тромбо-ве-ельский!

Свершив этот подвиг, — больше не возвращался Степка в Целебеево никогда: знать, дни свои он упрятал в леса; быть может, там, на севере, черный, волосами обросший схимник, в кой век выходящий на дорогу, и был прежний Степка, если Степку не скосила злая казацкая пуля, или если его, связанного, в мешке, виселица не вздернула к небесам.

За что злополучного Степку должны постигнуть такие напасти, — за банку вишневого варенья? за слона-хоботаря? — Но Андрей Белый умалчивает. Имеется в «Серебряном голубе» и мистический анархист. Но это уже такой беспросветный и пошлый дурак, что за человека страшно. Прямо цирковый «рыжий» выведен на человеческое посмеяние. И имя-то г. Андрей Белый нарек ему дурацкое: Чухолка. — *Какая* Чухолка?.. Очень остроумно! Генерал Чижиков будет смеяться:

— Остгяк, остгяк, ужасный автог остгяк!

Я был бы не прав, если бы забыл упомянуть в отчете о «Серебряном голубе» еще одно действующее лицо, — быть может, самое символическое во всей повести. Это — мужик Андрон, который время от времени проезжает по театру действия, причем телега его дребезжит — «дыр-дыр-ды»... Соображая известное присловие насчет едущих Андронов, право, можно подумать, что к этой дыр-дыкающей телеге сводится весь смысл и план обширной повести.

Редки в «Серебряном голубе» страницы, напоминающие юношескую свежесть г. Андрея Белого и сопряженные когда-то с нею литературные надежды. Два-три эпизода, подробно разработанных с наблюдательным реализмом, — лакей Евсеич, ядовитая учительница Шкуренкова и сельские вражды ее, поп, с перепою город Карс, под треньканье жениной гитары, берущий, — предсмертное бегство Дарьяльского, — множество мелких анекдотиков, иногда верно подслушанных и метко записанных, — таков небогатый положительный багаж «Серебряного голубя». Но не нов он, багаж этот: виданы-перевиданы, слыханы-переслыханы и Евсеичи, и Шкуренковы, и пьяные попы, — и не нашлось для них у г. Андрея Белого ни новых слов, ни новых красок. Мог бы г. Андрей Белый занять читателя психологией «извращения», бросившего пресыщенца Дарьяльского в «простофильский» роман с грязною ведьмою-зверихою. Но опять-таки ничего нового он не внес в рассказ о болезненной страсти этой и анализа ее дать не сумел. Грубое падение интеллигента в животность беспримесно половой связи со времен «Обломова» пишется. У одних — робко и под вуалем, у других — смело, резко, дерзко, но — «бывало все! да, всякое бывало!» На этой арене имели успех не только большие писатели русские, но и такая, например, сравнительно малая величина, как г. Муравлин (Голицын), грубый и небрежный, но сильно и смело взятый роман которого — «Баба»[51] — все время вспоминается, покуда читаешь «Серебряного голубя», — и, увы! далеко не к выгоде последнего. Притом же, г. Андрей Белый, как художник, совершенно лишенный чувства меры, сам погубил эту центральную часть повести. С одной стороны, сделал Матрену уж слишком отвратительной, так что любовные сцены ее с Дарьяльским оставляют тошнотворное впечатление какого-то унизитель-

ного павианства. С другой — поминутно спохватывается, что отвратительная Матрена — для него — народный символ, простофильская Россия, и начинает заглаживать павианство преувеличенным красноречием в самом что ни есть высоком штиле, которое никого не убедит, а всякого в зевоту вгонит: и трескуче, и скучно, и веры нет, и — сквозь духи и фимиамы — все-таки воняет! Да еще эта безысходная утомительность оригинальничанья чужими манерами и словом... Хоть бы на минутку побыл г. Андрей Белый не Гоголем, не Лесковым, не Левитовым, но самим собою. Хоть бы на минутку заставил он поверить читателя, что действующих лиц своего «Серебряного голубя» он когда-либо в жизни видел, а не сплошь их из книжек вычитал и, по книжной памяти, вообразил и сочинил. Слоится и расползается во все стороны подражательная мозаика, и — конца краю ей нет... А чуть забрезжит впереди как будто кусочек живой правды, чуть приосанится г. Андрей Белый, чтобы открыть, наконец, urbi et orbi[52], свое тайное вещее слово, зачем же он, собственно, свой огород городил и какую в нем капусту садил, — и не тут-то было! Тпрру и дырдырды!.. Стучит роковая Андронова телега, опять стучит, черт бы ее побрал, возвещая только было оживившемуся читателю:

— Дырдырды! Не жди, мой друг! Нового ничего не будет. Это опять лишь Андроны едут! Всегда — и ныне, и присно, и во веки веков одни Андроны! Дырдырды...

*Fezzano,*
*22 декабря 1910*

## Вера СТАНЕВИЧ

# О «Серебряном голубе»

Ястребиный у голубя вышел в том рукоделии клюв.

*Андрей Белый*

Гоголю и Достоевскому Андрей Белый близок в «Серебряном голубе» и внешне, синтаксически, и внутренне — в поле зрения охватываемых им вопросов, и, наконец, в их постановке. Это, так сказать, сближение обязательное, оно очевидно и необходимо.

Но следует упомянуть еще об одном сопоставлении, быть может менее очевидном, но не менее необходимом. И это — с Толстым именно, с некоторыми частями «Анны Карениной»; и если Гоголю и Достоевскому А. Белый близок в особом чувстве России, ее тяжести, и жути, и тайны и прельстительности этой тайны, то такое чувство России есть лишь одна из черт современного мироощущения; Толстому А. Белый близок в основной исходной точке этого мироощущения.

Как ни противоположны Дарьяльский и Левин, но они не только личности — они символы определенных исканий и как таковые ближе всего в своей противоположности: между ними, вплотную к обоим, лежит разделяющая их граница, перейдя которую один тотчас же становится другим. И если Левин — выражение рационалистического искания Бога, а Дарьяльский — эмоционального и интуитивного, то все же Левиным задана тема: «жить для чего-то непонятного, для Бога, которого никто ни понять, ни определить не может» *, и выполнена она Дарьяльским.

Незадолго перед обращением Левина к Богу Толстой говорит о нем: «Мысли философов казались ему плодотворными, когда он или читал, или сам придумывал опровержения против других учений... Но стоило забыть искусственный ход мысли и вернуться

---

* «Анна Каренина» [1].

к тому, что удовлетворяло... и вдруг вся эта искусственная постройка заваливалась, как карточный дом, и ясно было, что постройка была сделана из тех же перестановленных слов независимо от чего-то более важного, чем разум» (Ibid.)[2].

И после той чудесной правды, которая открылась ему в словах мужика: «А Фоканыч правдивый старик. Он для души живет, Бога помнит...»[3], Левин говорит себе: «Я искал ответа на мой вопрос (о смысле жизни). А ответ на мой вопрос не могла дать мне мысль; она несоизмерима с вопросом» (Ibid.), и дальше: «Я ничего не открыл, я только узнал то, что я знаю. Я понял ту силу, которая не в одном прошедшем дала мне жизнь, но теперь дает мне жизнь. Я освободился от обмана, я узнал хозяина... Неужели это вера? Боже мой, благодарю Тебя!» (Ibid.)[4].

Здесь кончается Левин и все герои Толстого, здесь начинается Дарьяльский, Россия, голуби.

Все, что вырастает после слов: «более важное, чем разум»; из жизни чувств, из тайны Бога, Которого «никто ни понять, ни определить не может».

Но и добрый помещик Левин и красный барин Дарьяльский в растрепанном венке из еловых веток, движимые одним предчувствием тех форм, в которых мог последовать ответ на вопрос всей их жизни, одинаково «припали к земле», «врезались в нее, как плуг» и не могли уже «выбраться, не отворотив борозды»[5]; оба хотели «радостного, общего с мужиком знания» (Ibid.)[6], оба обратились в «недра народные» * за той «жизнью души» **, которую можно было бы «слагать с царями и нищими и для которой одной стоит жить» (Ibid.)[7].

Но Левин спрашивал о вере, Дарьяльский — о Боге; и недра народные послали одному ответ, другому — удар.

Левин спрашивал о личном пути и остался цел, Дарьяльский об общей цели — и погиб. Левин не ищет Бога: кто Бог? Где Бог? Он знает Его, знает разумом, и разумом же бесплодно и мучительно пытается оправдать Его существование, пока не сознает, что «мысль несоизмерима с вопросом» (Ibid.). Его путь — от Бога к вере; и как только он приближается к ней, к религиозной жизни душевной, так и его сознанию данный Бог тотчас же обращается в Того, кого «никто ни понять, ни определить не может» (Ibid.).

Путь Дарьяльского обратный. Он знает только «зов», — «зарю», — «тайну»; «свою дорогую, никем не узнанную тайну о том, что будущее будет» ***. Будущее — Бог; и Дарьяльскому Бог задан. Дарьяльский прежде всего верит. Верит в зарю и тайну, как

---

* «Серебряный голубь».

** «Анна Каренина».

*** «Серебряный голубь».

верил когда-то в Лассаля и красное знамя, потому что и заря и знамя могут скрывать в себе Бога. Вера во что-нибудь, пафос этой веры — для него состояние необходимое, неизбежное.

Левин всю жизнь думал; и о самом важном — «что он такое и для чего живет» * — больше всего. Дарьяльский не думает вовсе. Его думы «без воли совершаются в его душе» **, его странные мысли «не приведены к единству» (Ibid.). До последних дней своих он не различает «свинописи от иконописи». «Только чувства все жарче, и от полноты разрывается душа» (Ibid.).

Чувствами охвачен Дарьяльский; хаосом, сменой, смятенностью их; все переживается им как мука или наслаждение. В этой жажде переживательного он становится над людской условностью и даже «падение восхищает, как пролетающих звезд след» (Ibid.).

Но от этого тумана чувств в его душе «вечная тяжесть», он в плену у самого себя, душа разрывается — смертью. От этой тяжести не помогли ни «старинная старина» Древняя Греция, ни Бёме и Экхарт, ни Катина любовь.

Призыв из «Кубка метелей»: «на родину, на неизвестную родину», пронесшийся над душами, как возглас ветра и снега, — в отдельном человеке, в Дарьяльском, сдвоился, стал ему грозить тайной опасностью, тайна неба стала страшной, небо — черным воздухом.

Чистый зов метелей подменился зовом рябой бабы.

Почему Дарьяльский ушел к голубям? Не потому, что он нашел у них систему, содержанье, поразившее его: этого он даже и не узнал; но — сладость посулил ему нищий Абрам:

«Вот ошшо прибаутки песельные у нас сладки; а службы тех песен слаще; с поцелуями, с красными причитаньями; вот ошшо у нас женки с грудями сахарными; а тая одежа снегов белей; все друг с дружкой разговариваем про врата адамантовы да про край слаботний» (Ibid.); пообещал Матрену в придачу, и Дарьяльский говорит: «Довольно, я ваш». Сладостью пленила его и Матрена, сладостью неизреченной, не любовной только; но «не только любви и надо ему». Матрена вошла в его душу «тучей, бурей, тигрой, оборотнем»; «усмешка уст ее родила в нем смутную легкую, сладкую жуть и смех и бесстыдство»... «Сладкая волна неизъяснимой жути ожгла ему грудь», и он кинулся за ней «на восток, в мрак, в беспутство», и тотчас поверил, что у голубей разгадка его тайны, его Бога, его «неизвестной родины».

Почему ни мистики, ни Оптина, ни православная церковь не удовлетворили Дарьяльского? Почему во всем этом не открылась ему тайна его зари, его Бога?

---

* «Анна Каренина» [8].

** «Серебряный голубь».

Почему он ушел в сектантство?

Потому что сектантство такого типа, как голуби, есть прежде всего жажда личного религиозного творчества, выявления религиозной активности души в смысле личного, свободного, *произвольного* почина в своем отношении к Богу.

В обряде, в радении — стремление возвратить, повторить момент установления культа, как бы некая поправка к установленному искони, виновному в том, что оно не дает места непрестанному личному установлению и изменению.

Но эта устремленность к созданию новых форм вызывает непрестанную как бы одержимость духовную, «всё друг с дружкой про врата адамантовы разговариваем»; — непрестанную атмосферу духовного опьянения, восхищения. Отсюда сектанты больше ищут Духа, чем Сына.

Бог их — другой, темный Бог, другой, чем Тот, которого они знают в православной церкви; в виде смутной тайны живет Он в их душе, быть может, только как чувство этих закипающих творческих сил. Но они сознают себя Его священниками, сами хотят совершать Его таинства, сами создавать новую церковь. И к этому они чувствуют себя призванными, — простые, необразованные мужики, сермяжная Россия; «а тайны нонче с нашим братом, с мужиком». Отсюда неясное, но властное чаянье какой-то тайной радости для России, и что эта радость сбудется, так как Россия — это именно они, мужики, и не кто другой, а они что-то знают.

Об этой тайне и «русские зори», и «русские смолы», об этой тайне и душа Дарьяльского.

Восторг расточения своих душевных сил навстречу Духу и спаял Дарьяльского с голубями.

Вот раденье: служит столяр, молится о «восхолублении и аслабаждении земли»; «тот поднимает на него очи, та исподлобья взглянет — не теплом и не хладом, но силой и светом обольет и того и ту; уж вот тот и уже та, и это, и это пресветлое лицо за столом! Все теперь восседают за столом в радуге семицветной среди белой райской земли, среди хвой и зеленого леса и под Фаворскими небесами, и столяр, некий муж светлый, преломляя, раздает просфоры и глотает из кубка (не из чаши вовсе) вино Каны Галилейской и нет будто вовсе времен и пространств, а вино, кровь, голубой воздух, да сладость» (Ibid.). Здесь ли не место Дарьяльскому?

Но за восторгом служения забывают того, кому служат.

И уже молится столяр за то, «чтобы тайная радость России сбылась, как того не мир, а он, столяр, хочет».

И уже воздух, дух обращают «там — в деньжища, там в мебель»...

И уже грозится Сухоруков: «греха-то ведь нет...

Да что же есть, коли греха нет?

Да ничего нет.

А праведно Судящий на небеси?

Чего сь?» (Ibid.).

И — отравлен Еропегин, задушен Дарьяльский.

Небо — черный воздух.

Очерчивая лик, возносятся над телами, напряженные творческими силами, души, возносятся беззаконно и произвольно, и вместо голубя на них спускается ястреб и клюет распаленные сердца: «ястребиный у голубя вышел в том рукоделии клюв».

Но если все это так для «мужиков, ражего, рыжего и с сипотцей», а на другие возможности для них в «голубе» не указано, то зачем Дарьяльский «в хаосе, в навозе жизни народной», любовник рябой бабы, будущий отец «дити»?

Для него это испытанье, хотя и купленное ценою жизни. Все то, к чему он влекся, как к наибольшему блаженству — к переживательной стороне его зари, его тайны, — он получил, получил как русский, неизбывно и глубоко связанный с корнями народной жизни, носящий в себе те же ее стихии, и переживший все это только так, как народ, в тех же образах и условиях места и действия. Если Дарьяльский хотел быть народным, он не мог миновать этой рябой бабы с отвислым животом, этих деревень, сплошь зараженных дурной болезнью, этого пьяного попа Вукола с его взятием Карса, этого столяра-магнетизера, который «вынимает» души; потому что все это — Россия.

И еще больше: он прошел к ее сердцу и услышал там врага и — отпрянул.

Увидел «свинопись» — и вернулся.

Он сделал то, чего не могли сделать голуби: они не дошли до «сердца» и не отпрянули. Недаром голуби наметили его к совершению таинств; кроме своего, общего, они чуяли в Дарьяльском еще что-то другое.

Дарьяльский искупил свою «тяжесть», искупил тем, что, не боясь гибели, бросился навстречу своей тайне «в мрак, в беспутство»; что не побоялся потерять душевную чистоту, возможность спасения, признав, что «в борьбе за будущий лик ему позволено все и нет над ним никого никогда! И за это ему был дан возврат к голосу, искони знакомому: «Приди ко мне, приди».

Не сладостный огонь зари, восходившей над Кудеяровой избой, засветился ему, а «вечер осенний», прохладный, тихий, другая заря — другого искания.

Тема возврата — лирическая тема «Голубя», как и «Симфоний». «Вечер осенний — хорошо ли ты помнишь, как он бывает тих... Когда многие дни душу душивший страх улыбается безобидно тебе последней зарей: да меня и нет вовсе... И душа Петра омылась в слезах» (Ibid.).

. . . . . .

Что же противопоставляется в «Серебряном голубе» Востоку и России? Какой Запад?

Прежде всего Запад, так сказать, официальный, — усталой, угасающей культуры, где закат «выжат» в книгу: это — грустный барон Тодрабе-Граабен, у которого все в прошлом, это Запад Левина, пытающегося разумом доказать бытие Бога и изнемогающего от тщетности своих попыток, и рядом — другой Запад — отношение которого к России только смутно намечено, но в котором автор хочет дать почувствовать нечто скрытое и живое. Внешне этот Запад выражен в Шмидте; но Шмидт дан лишь как противопоставление.

Мы узнаем только о тех книгах, которые он изучал, да о том, что он отмечал ход жизни Дарьяльского, словно знающий судьбу. Еще известно, что он рано переезжает на дачу и живет до глубокой осени, но за этим немногим все же чувствуется какая-то простая и тихая, но совсем другая, чем в окружающих его полях, жизнь.

И суть этой жизни раскрывается в Кате; в ней действительно чувствуется какой-то ритм, гармония, мера в поступках и словах: «если глядит — то как будто и не глядит, а слышит — не слышит; а уж если она что знает, то вовсе как будто не знает она ничего. Ровная и всегда тихая и с улыбкой» (Ibid.).

Катя чужда окружающей ее России. Она и не знает ее, и не способна к безудержным порывам Дарьяльского, испепеляющим душу. Ее душа сбережена, сохранена для чего-то совсем другого.

«Умна ли Катя?

Да право, не знаю, да и нужно ли знать?

Много ли знает Катя наук?

Ни одной. Она успевает в искусствах?

Нимало».

Катя не любит ученых людей, а предпочитает им свою глупую подругу Лелю да Евсеича, «улыбается цветам, детям да цепным псам». У Кати нет проблем, внутренних противоречий, нет устремленности душевной к одной, больше всего любимой цели. И если Дарьяльский весь — становление, весь — личное достижение, то Катя дана вся сразу, она родилась такой. Страдание от жизни и столкновения с ней она разрешает этим своим чувством меры и ритма. Она прощает Петру его прошлую жизнь, бабушке — ее злую обиду, из-за которой Петр ушел... И над наплакавшейся, бессильно заснувшей бабкой Катя взрослее, мудрее. Но Катина мудрость — бессознательная и как будто отрицательная; она знает словно только, что все окружающее ее не то, совсем не то, и не нужно ей это окружающее. Не это нужно. И живет так, будто другое уже есть. Но знает ли она другое? Нет, не знает, другого еще нет, есть только способ, размер жизни, сбережение души. В Гуго-

леве — «чисто там все и непорочно там, хотя нет тайного зова, издалека страстного, а вблизи грязного».

А зов не покинул Петра, зов был над ним и в тот вечер, когда он понял, что надо идти другими дорогами. В Гуголеве нет «тайного зова», и Катя, хотя и любит ее Петр, «не та заря, да и встретить ту зарю нельзя в женском облике». Почему же «сестрицей родненькой» стала ему рябая баба, а не Катя? — «Если люба твоя не темноглазая писаная красавица... с личиком легким, с поцелуем несмятым... если когда-то прошелся на ее лице оспенный зуд, если волосы ее рыжи, груди отвислы, грязны босые ноги и хоть сколько-нибудь выдается живот, а она все же — твоя люба, то, что ты в ней искал и нашел, есть святая души отчизна. И ей ты, отчизне ты заглянул в глаза, и вот ты уже не видишь прежней любы, с тобой беседует твоя душа и ангел хранитель над вами снисходит крылатый» (Ibid.).

Почему с Матреной пережил Петр самое высокое в любви? «Сестрицу родненькую, святую души отчизну»? С Матреной Дарьяльский все же искал близости в Боге, сходился с ней для общности душ, не только в их земном блаженстве, искал быть с ней в «души отчизне», «на неизвестной родине». И тем более это было так, «что черный оспенный зуд прошел по ее лицу», «волосы рыжи» и «груди отвислы». Сквозь порок и безобразие прошел Дарьяльский и увидел ее сестрицей родненькой, близкой совсем по-иному.

В безумную, в мучительную пору жизни встретился Дарьяльский с Матреной, на миг они были в одном и на миг он увидел ее не «зверихой», а «духиней». И, может быть, этот миг перетянул многое на весах его судьбы. С Катей он еще не встретился, с Катей он не был в одном. «Есть на свете одна Катя». Чтобы встретить ее, нужно идти «на Запад от Гуголева, прямо, все прямо», и вернуться в Гуголево «с Востока из степей азиатских: только тогда увидите вы Катю» (Ibid.). Чтобы встретиться с ней, с простым и прекрасным размером ее жизни, нужно побывать в «степях азиатских» и из них вернуться; и Петр вернулся и, быть может, теперь встретился бы с Катей, но — умер.

Дарьяльский погиб не от злого умысла, не от недоверия и зависти Кудеярова; он погиб от самого себя, от действия какого-то закона, по которому нельзя безнаказанно смешивать «свинопись с иконописью». Дух его очистился, — над телом совершилось возмездие и голуби были только орудием. И они совершили над ним преступление беззлобно и просто, потому что так надо было для голубиного дела, потому что «все позволено», нет греха. Потому что наивно и святотатственно привыкли вместо «светлого мужа» поклоняться «бараньей обглоданной кости». И в этой жуткой их освобожденности от различения добра и зла они стояли над телом «беззлобные, — без жестокости, — с непокрытыми лицами... — с любопытством разглядывая то, что они наделали.

— Сердешный.
— Недодавили.
— Коншается.
— Сконшался.
— Царство ему небесное» (Ibid.).

И та же Аннушка, которая отравила Еропегина, проводила в смерть и Петра и вознесла над ним серебряного голубя; и в эти последние минуты перед смертью, когда душа не может ни лгать, ни ошибаться, Дарьяльский и Аннушку почувствовал «родненькой сестрицей». Где-то в далеком прошлом или будущем — он вместе с ней, одной из его убийц.

Спасение есть.

---

Где же спасение для России? Россия, изображенная в «Серебряном голубе», — это прежде всего Россия полей и лесов, где «бородатые живут мужики и многое множество баб», — Россия города Лихова, с «бездной пыли» и «бездной грязи». Другой России в «Голубе» не дано. И в этих данных ее чертах нужно искать ее настоящее и ее будущее. Настоящее это внешние формы ее, вид, образы; это — мужики: «ражий, рыжий и с сипотцей», это Лепеха, поп на велосипеде, это столяр с бараньей обглоданной костью вместо лица, это навоз, хаос, безобразие.

Будущее, возможность будущего — это внутреннее содержание, скрытое за «свинописью», это — русские зори, русские сосновые смолы, избыток молчания, духометное слово, это какая-то тайна, чувство тайны, которое за всем и после всего царит над полями и селами. Всего этого живущий в городе не поймет; приедет в деревню и увидит перед собой только «грязь, мрак, солому, кучу, да из соломы грязного мужика насупленное лицо». Но здесь, в этом чувстве тайны видится — верит автор — и возможность того, что «будущее будет»; — было бы, если бы перевес не взяла «баранья обглоданная кость, рябая баба», но только в более страшном образе, если бы незащищенной тайной, если бы душами, «совершающими свой полет вдали от земного образа», не овладел кто-то другой, ненавидящий Россию, не погрозился бы Лиховым, Сухоруковым, страшными словами «ничего нет», «все позволено», тайным врагом не погрозился бы из самого сердца народного, подтачивая самое это сердце темными и страшными делами — огнем, кровью, кощунством; населяя комнаты шушуканьем, поле — бесами, прикинувшимися кустами. И Россия опять рябая баба, страшная рябая баба. Выхода, спасения от этого состояния в «Серебряном голубе» не указано. Как сама Россия себя спасет — быть может, мы узнаем из остальных частей трилогии. В этой час-

ти все положительное дано в образе Запада, Запада Шмидта и Кати. От Шмидта мы знаем о каком-то другом религиозном образовании, о культуре сознания, быть может, о примиряющем пути между Дарьяльским и Левиным, о каких-то далеких друзьях России. От Кати — о другом порядке жизни и ритмическом движении в ней, об уравновешенности чувств и переживаний; о жизни мудрой и простой. Но где же переход к этому? Почему средство спасения указано только в Западе? Неужели для спасения России ей необходимо привить Запад? Как может совершиться это соединение? Где возможность перехода от жизни Лихова, Целебеева, Матрены к тихой и мудрой жизни Кати? Не потому ли, что непредставим этот переход и чужда Катя — России, и названо Гуголево Западом? Или облик сермяжной России, навоз и хаос — только испытание для нее, как все это было испытанием на личном пути Дарьяльского, но не застигнет ли и ее на этом пути — смерть?

Создается безвыходное: нужно быть в степях азиатских, чтобы встретиться с Катей; но, побывав в них, душа народная Кати не встречает, а разъедается тленом. Где же выход?

Дело в том, что в «Серебряном голубе» дана не вся Россия. Пропущен какой-то ее уклон, какое-то прошлое. Россия взята слишком современно, в потрясающей убедительности ее кошмаров, вне ее прошлого, вне ее целого. Речь идет все время о будущем, которое «будет», о светлой тайне, которая должна осуществиться, но как только делаются попытки к ее осуществлению — обращается в свою противоположность. Мне кажется, мы все чувствуем, что это не так: есть уверенность в том, что эта тайна в России уже когда-то осуществлялась...

Одна женщина в рассказе Рильке говорит о том, что, глядя на великое искусство прошлого, она вдруг поняла, что в нем был когда-то Бог и что поэтому он будет опять[9]. То же хочется сказать и о России: Бог, о котором вещает заключенная в ней тайна, уже был когда-то. Его место за Ним, нет врага в сердце России. И если, как говорит Рильке, Бог рождается в темноте нашего сердца, то посмотрите в солнечный день на темные впадины Кремлевских стен, и вы поймете, что Бог уже был в России. Была уже когда-то духовная традиция, осуществление тайны, «восхолубление» земли.

С этим смутным, но несомненным прошлым неразрывно связана Россия; без него немыслима ни она, ни правильное понимание ее. Найти, развить, повторить эту традицию, свою, особенную — вот задача настоящего времени. И, быть может, тогда — Запад будет не нужен.

## Б. ГРИФЦОВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Символизм

Книга статей. К-во «Мусагет». М., 1910. Стр. IV + 633. Ц. 3 руб. — **Луг зеленый**. Книга статей. К-во «Альциона». М., 1910 г. Стр. 247. Ц. 1 руб. — **Арабески**. Книга статей. К-во «Мусагет». М., 1911 г. Стр. IV + 501. Ц. 2 руб. 50 коп.

Одна за другой вышли три теоретические книги Андрея Белого, в которых собраны его статьи за 9 лет. По своему плану эти книги образуют как бы одно целое, и можно было бы предположить, что при своих внушительных размерах они достаточно определяют философский облик автора. Однако надо отметить с первого слова, что А. Белый сделал все, чтобы затруднить доступ к своим мыслям. Прежде всего он загромоздил важные и драгоценные статьи случайным материалом, представляющим собою перепечатку разных его журнальных заметок, недоработанных, написанных небрежно, исполненных повторений и разногласий всякого рода. Чего от А. Белого можно ожидать в смысле сосредоточенного рассказа о его впечатлениях, действительно приобретающих символическое значение, видно из его коротенькой, но поразительной статьи о Вл. Соловьеве. Такие же памятные частности есть и в его «силуэтах» Мережковского, Вяч. Иванова, отчасти в заметках о Гоголе, Чехове, Брюсове. Но наряду с ними напечатана заметка о Блоке, где поистине правая страница не знает, что стоит на левой, напечатаны случайные, оборванные соображения о Л. Андрееве, претенциозная статья о Сологубе и т. п. Довольно значительное место в книгах занимают злободневные и полемические заметки, которые ни в каком случае не следовало бы перепечатывать. Стиль их сам автор осудил в предисловии[1]. А их содержание? Небрежные строки о Бодлэре, рецензии на забытые книги, нескончаемая брань по адресу г. Чулкова, куда более многословная и крикливая, чем маленькая и явно незначительная книжка самого Чулкова[2]. Невозможно одобрить и размещение статей, делающее книги А. Белого беспорядочными тетрадя-

ми архива. По существу, его статьи естественно распадаются на четыре отдела: вопрос о форме стиха (отдельное исследование, вошедшее в «Символизм»), статьи философские (по эстетике с переходом к метафизике), статьи историко-литературные и статьи, которые приходится назвать лирическими (созданная Белым прекрасная форма образных размышлений). Но в книгах А. Белого статьи размещены совершенно произвольно, и неизвестно почему «силуэт» Вяч. Иванова помещен в «Арабесках», а «силуэт» Бальмонта в «Луге зеленом». Неизвестно почему статья о «Венке» Брюсова в одном сборнике, а об «Огненном ангеле» в другом. Так же разбиты Чехов, Мережковский. Из лирических статей «Луг зеленый» открывает одноименный сборник, а «Феникс», «Маска» отнесены в «Арабески». «Цель "Арабесок" конкретизировать те общие положения, которые я наметил в своей книге "Символизм"», — пишет автор. Но тогда почему же не в «Символизм», а именно в «Арабески» попала статья «О целесообразности»? Напрасно также А. Белый упорно домогается внешней научности, которая совершенно чужда ему. Характерный пример этого — объемистые комментарии к «Символизму», разбивающие внимание незначительными частностями, притязательными списками книг по различнейшим отраслям знания, списками случайными, не всегда верными или заимствованными. Но в этом сказалась какая-то роковая черта в А. Белом, которой обязаны появлением в свет и чертежи в книгах, редко что-либо объясняющие, но всегда способные запугать читателя. Наконец, далеко не везде безупречен слог (наудачу взятые примеры см.: «Арабески», с. 268, 349, 277, 418, 422 и т. д.) и местами не нужно труден язык (теоретические статьи в «Символизме»). Небрежность доходит до того, что в статьях, самая цель которых — точная формулировка, рассыпаны противоречивые заявления. В конце концов, трудно представить себе, на какой круг читателей рассчитывал автор, издавая свои книги, с таким разноценным и разнохарактерным содержанием. Он, по-видимому, хочет, чтобы его волюмы преодолели и гносеологи, и историки литературы, и поэты, интересующиеся техникой своего искусства, и просто читатели с среднерусским образованием. Но почти с уверенностью можно сказать, что не у многих достанет сил одолеть такое количество печатных страниц, где ценное надо с трудом выбирать из груды лишнего! И тем не менее, если у книг А. Белого читатель найдется, он будет щедро вознагражден за свой немалый труд и простит Белому все те нелепости, которыми он себя закрутил и замучил.

Подлинная сила А. Белого в лирике, в лирическом постижении мира. У него есть счастливая способность связать вечные образы Сфинкса, Феникса, Маски с современностью, с проблемами, вновь вставшими в Ницше, в новой музыке, в новой общественности.

Скорее даже не с проблемами, а мироощущением, ибо радостная весть, которую он несет, недоказуема, несводима на понятия. «Любя, победим. Лучезарность с нами. О, если бы, просияв, мы вознеслись. С нами покой. И счастие с нами»[3]. Такова «благая весть» Белого. Но следя год за годом совершенный им путь, мы видим, как меркнет в нем доверие к миру, которое было необходимо для постижения мира в золоте и лазури. «И летишь крикливой красной ласточкой, режущей пустоту ночей полетом и песней весенней»... «Вот мы радостно разойдемся, принося весть, что желанная тайна открылась и что воскрес из мертвых Феникс Ницше»[4]. Так пророчествовал Белый, но скоро открылось, что радость была ненадолго. Не это, конечно, важно — радость или трагедия. Гораздо печальнее то, что самый метод лирический, доверчивый, обновляющий также был ненадолго. Белого он быстро привел к истерике, к подозрительности, к полемическому задору, направленному не на истинных врагов. Естественно было думать, что для него злейший враг — мысль, «превратившая песнь земли и неба в противоестественные абстракции». Но Белый повел борьбу не с нею, а с донкихотовыми мельницами, вроде «мистического анархизма». И ради чего? Ради механически, рационалистически понимаемой культуры, ради системы в понятиях. «Тень идеи — понятие; но понятие не идея», так очень правильно и смело утверждал когда-то свою позицию А. Белый. Тем не менее очень скоро понятие стало его целью, и мы уже видим, что он проповедует «независимую эстетику как точную науку», или еще «эстетику как систему точных экспериментальных наук». Искусство всегда было для Белого исходным пунктом всех его выводов. Преданность искусству, безграничная, бездумная, окрыляла его писания. Но оно никогда не было его целью. «Вместо бездонных образов душа просит бездонной жизни», — писал он. Но возможна ли теперь бездонная жизнь? не убит ли, не погиб ли безвозвратно этот дар? С таким положением не мирится Белый. Во что бы то ни стало он ищет иной исход и думает, что находит его в «эстетике как естественнонаучной дисциплине». Совершается невероятный переход от искусства к противоположному ему естествознанию, от лирики и Феникса к Марбургу, к современной немецкой логике. Ею заменяется столь смело воскрешенный прежде Белым интуитивный метод, почти достойный эллинской мудрости. Странно только то, что притязания при этом остаются прежние. Не частные дисциплины, не отдельные специальные проблемы стремится изучать он, но вновь жаждет метафизики. Но возможно ли, однако, этим именем назвать систему формальных, общих и пустых понятий?

Так, уничтожая друг друга, борются в А. Белом две силы: интуитивная и аналитическая. И в своих книгах он создал не систе-

11 Зак. 3458

му, а поражающий искренностью рассказ <о> немыслимости системы теперь и о пережитом им кризисе, значение которого далеко выходит за пределы личной судьбы Белого, который намечает скорее пределы общеобязательного кризиса. Рассказ этот тем более драматический, что для Белого он — не прояснившаяся рассудочно мысль, а непосредственно пережитая борьба. Этой борьбой объясняется и большинство противоречий в книгах Белого. То он восклицает: «Не мешало бы чаще совершать паломничество в Марбург!», призывает к «серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания», даже Гоголю рекомендует «паломничество к фолиантам Бёме», то вдруг на вершинах познания ему открывается, что они — ледяные, мертвенные, и сам Кант оказывается всего лишь «гениальным мертвецом». Та же антиномия сказывается и в плоскости простого наблюдения. Где сам Белый? — в его ли словах: «город — мост к будущему, он — радуга, перекинутая от земли к небу» или в наименовании города «паразитом», «зверем», «смертью», в восклицании: «горе, горе поклонившимся городу!» И если сила интуитивная дала в книгах Белого напряженно лирические страницы («Луг зеленый», «Феникс», «Песнь жизни», «Священные цвета»), то справедливость требует сказать, что аналитическая сила дала замечательное исследование о форме стиха. Пусть в конечных выводах оно окажется поспешным, пусть в своем анализе стиха Белый полпути принял за целый, важно то, что он положил начало, у нас, по крайней мере, новой и бесспорно важной дисциплине. Впервые у нас изучается стих как самостоятельная область. Историческое значение книг А. Белого как свидетельства о пройденном им пути, характерном для всего нашего времени, огромно; но из архивных груд, образующих три его тома, извлекаются и отдельные, объективно ценные фрагменты. Подражая языку самого Белого, можно сказать: Когда он снизойдет до того, чтобы из своего философского и литературного архива выработать небольшие сосредоточенные книги, они будут важным явлением. Но пока двери к идеям Белого полузакрыты. Его отдельные замечательные мысли, начала интересных исследований, поразительные частности тонут в массе сырого, необработанного материала.

## П. КОГАН

# Очерки по истории новейшей русской литературы

<фрагмент>

### IV. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

*Андрей Белый и критика. — Можно ли выделять критику в особый вид литературы. — Общественно-литературные основы раздражения Белого. — Его симфонии. — Героическая, или северная симфония. — Ее мотивы и причины отличающей ее банальности. — «Кубок метелей». — «Серебряный голубь». — Мистицизм в этой повести. — В чем истинное дарование Белого и в чем его трагедия?*

«...Если бы наивный читатель имел возможность слышать хотя бы те разговоры, которые ведутся в литературной среде, он давно перестал бы верить в самую литературу, а что такое литературная среда, кто ее образует? Конечно, образуют ее не писатели, а критики; подлинный писатель не в состоянии долго выносить этой среды: ведь здесь разлагается его дарование; критик же плавает в этой среде как рыба в воде, здесь его критическое "амплуа" питается дрязгами; здесь имеет он возможность видеть все слабости писателя, чтобы наивно воображать, что подсмотрел оборотную сторону его творчества». Способов «растления» писателя существует пять: 1) насмешка над всем оригинальным в писателе; 2) признание, лесть, купля-продажа, заключение контракта, на основании которого писатель будет объявлен знаменитостью (и этот искус писатель должен пережить: на признание ответить тем, что запрет дом свой для критиков, на лесть ответит руганью, на куплю-продажу разоблачением, а литературной бирже противопоставит свой бойкот критиков); 3) сетование критики на писателя, что он-де пережил самого себя (когда вдруг начинается эта нота относительно писателя, вчера называемого талантливым, это почти всегда означает лишь то, что многие сделки, предложенные

критикой, писателем этим отвергнуты); 4) избиение писателя критикой, клевета, диффамация, литературный погром; 5) гробовое молчание о писателе, бойкот (наиболее трудный искус: бойкот может продолжаться десятки лет); «но если и эту стадию подлинный писатель переживет, память о нем будет жить среди благодарных потомков; а если еще он останется жив (не умрет с голоду, от болезни, не сопьется), то вчерашние клеветники, скупщики душ и бойкотеры — все без исключения — будут готовы лизать у писателя не только руки, но и ноги» [1].

Только злополучный неудачник, много пострадавший от критики, мог разразиться этой тирадой, исполненной такой страшной горечи. Если бы Андрей Белый мог более вдумчиво и спокойно отнестись к нападкам критики, он, конечно, не написал бы приведенных строк, заключающих в себе такую дикую путаницу понятий. Главное заблуждение Белого заключается в том, что он, по старой привычке метафизиков, превращает понятие в конкретное существо, представляет себе критику в виде живого организма, какого-то чудовища. Критику вообще, а в наше время в особенности, почти невозможно выделить в какую-то специальную профессию, а ее представителей в особую литературную группу. Белому, лучше чем кому-нибудь, известно, что многие из современных поэтов занимаются критикой и теорией поэзии и охотно и обильно пишут рецензии о своих же собратьях. Как раз тот орган, к которому близко стоял Андрей Белый, занимался не столько литературой, сколько критикой и полемикой [2]. Достаточно указать на Брюсова, которого А. Белый, конечно, причисляет к «подлинным» писателям, Итак, если критика совершает растление «подлинных» писателей, то в настоящее время значительную долю вины должны принять на себя сами писатели. Далее, и критика не вся сплошь занимается «растлением». Сам Белый выделяет несколько критиков по профессии, которые, по его мнению, составляют исключение в этой среде, «состоящей из глупцов, гешефтмахеров и недорослей». Каждому, конечно, свойственно не видеть собственных недостатков и видеть чужие в страшно увеличенных размерах. Но, может быть, в минуту спокойствия Андрей Белый по совести (ведь он, несомненно, человек искренний!) ответит на вопрос, избавился ли орган «подлинных» писателей «Весы» от дрязг, личных счетов, уязвленных самолюбий, язв кружковщины и даже гешефтмахерства — словом, от всех тех отрицательных свойств, которые он приписывает литературной братии? И если не избавились от этого друзья и соратники А. Белого, то подняли ли они хотя несколько общий этический уровень литературной среды, не понизили ли они его сравнительно с нашими добрыми старыми «толстыми» журналами? А если и в этом отношении они не оказались на высоте положения, то, может быть, А. Белый согла-

сится, что причин «растления» литературной среды, как и всякого частного «растления», следует искать не в самой среде, а глубже ее.

Впрочем, мы выписали вышеприведенные слова А. Белого вовсе не для того, чтобы судить кого-нибудь, обвинять и оправдывать. Пусть занимаются этим те, кто в своем самодовольстве чувствует себя призванным производить нравственные оценки своим собратьям. Мы начали с филиппики Белого потому, что она поможет нам разобраться в кризисе, переживаемом нашими мистиками. В несчастьи Андрея Белого, в той горечи, которая лишает его равновесия и губит его талант, скрывается общая роковая ошибка всего модернизма. Личное озлобление Белого может быть сведено к причинам общественно-литературного характера, — и только поэтому мы остановились на этом озлоблении. За личным вопросом, поднятым Белым, скрывается высший общий вопрос — вопрос о генезисе творчества. Является ли литературное творчество актом, совершающимся независимо от среды, или поэты не более не менее как выразители массовых настроений и чувств? Когда все писатели проникнутся сознанием, что они не властители, а слуги той или иной группы общества, тогда все станет ясным и исчезнет то искреннее негодование и та мучительная горечь, которой терзаются непризнанные или развенчанные, или недостаточно признанные таланты. Все эти эпитеты не будут заключать в себе ничего обидного. Как в борьбе политических партий, так в борьбе литературных школ и направлений источник победы и поражений в конечном счете лежит вне вождей, как бы ни казались они талантливы. Мало того, — сила и яркость таланта определяется жизнеспособностью той группы, которая незримо питает всякого писателя. При более тщательном анализе талант оказывается не качеством художника, явившимся свыше, как склонны думать наши идеалисты. Талант есть процесс, возникающий в результате взаимодействия двух элементов: поэта и его аудитории, причем начальная и более активная роль в этом процессе принадлежит аудитории, а более пассивная — художнику. Скажем яснее: если той или другой стороне общественной психики нужно выразиться, выразитель не может не оказаться налицо, художник явится; но если явится художник с психикой, отвечающей группе уже умирающей или еще не развившейся, талант художника не получит пищи для развития и заглохнет, не обнаружившись. Вот почему та борьба, которая происходит в литературной среде, есть только отражение борьбы, совершающейся между отдельными группами общества. Модернисты слишком верят в автономную жизнь литературы, в независимость поэтического дарования, для того чтобы они могли обратиться к первоисточнику всех их кажущихся несчастий. Вот почему и А. Белый относится к литератур-

ным дрязгам как к чему-то самодовлеющему. Только изолируя литературу от жизни, можно делить ее деятелей на «подлинных» писателей и критиков. Деятели литературы, как и всякие деятели, разбиваются на группы, но в каждую из групп входят одинаково и писатели, и критики. Всякому известно, что критики определенного лагеря одобряют всегда писателей этого же лагеря и относятся враждебно к писателям противного лагеря. И в этом разделении нет ничего удивительного. Печально, конечно, что с этим разделением связаны многие отрицательные явления, — например, кружковщина, рекламирование «своих» и недобросовестное уничижение противников. Но, по существу, это разделение так же естественно и неизбежно, как и деление на политические партии. Мало того, — в известном смысле оно представляется даже полезным, так как способствует интенсивной дифференциации идей, позволяет быстрее ориентироваться в вопросах о жизнеспособности и умирании той или другой группы общества, выдвинувшей тот или иной круг идей. Делить деятелей литературы на критиков и «подлинных писателей» — такая же бесплодная задача, как если бы мы вздумали распределять их по алфавиту или по другим случайным признакам.

Искреннее негодование Белого вытекает из той же причины, как и все личные трагедии модернистов, как и философская путаница Мережковского. Они пытаются в наше время воскресить старое представление о поэте как о пророке и не желают видеть, что жизнь ушла далеко вперед. В наше время связь между идейными вождями и группирующимися около них интересами становится более ясной, чем прежде. Как ни напрягают свои усилия представители чистого автономного искусства, но зависимость писателя от хода общественной борьбы и связь между его творчеством и общественным движением стали до того очевидными, что ни один писатель уже не может не чувствовать этой зависимости. Она существовала всегда в скрытом виде. Теперь с развитием социального сознания она становится все более явной. Есть что-то печальное и даже красивое в негодующей скорби и горечи последних рыцарей романтизма, с изумлением и злобой озирающих новый мир. Есть что-то трогательное и вместе с тем жалкое в их бессильном стремлении понять это новое и в их отчаянии. Как печально все умирающее и не желающее умереть! Не поняв новых форм, в которые отливается борьба нового общества, они сделали то, что всегда делали последние идеологи отмирающего миросозерцания, они прокляли окружающую среду, и мир показался им отвратительным, обреченным на гибель. Сам А. Белый чувствует, что произошел какой-то переворот в положении писателя. Он говорит: «Писателем *ныне* нельзя быть только с одним талантом, или со знанием или с сердечной чистотой, но без воли, или с волей, но

без чистоты: писатель должен соединять твердую волю, знание, чистоту и талант; такое соединение возможно лишь там, где кончаются сферы чувства, ума и воли, потому что писатель подвигом жизни должен соединить в себе чувства, волю и ум»[3]. Это подчеркнутое нами «ныне» чрезвычайно любопытно в устах защитника автономной литературы. Да, новые требования предъявляются *ныне* к писателю, и только писатель, удовлетворяющий новым формам борьбы за существование, может творить. Да и не только к писателю, ко всем людям предъявляет новое время новые требования. Так было, так будет, потому что таков закон общественного развития, более сильный, чем божественный промысел и потусторонние силы.

Личная драма А. Белого — символ его творчества. Оно в современной литературе такой же парадокс, каким является А. Белый среди современных писателей. Его поэзия стремится подняться недосягаемо высоко над всеми формами поэзии, так же как сам он пытается подняться над своею средой. И так же бессильно разрешается это стремление. Он, бичуя страсти и пороки своей среды, захвачен этими страстями, он мечется в бесплодном усилии стать выше самого себя. И, вырываясь из железных оков эпохи, из которых не в силах вырваться ни один сын своего века, он кончает тем, что более нелепо, более бессильно и более истерично бьется в этих оковах. Так и слово его, стремясь возвыситься над пределами, отведенными его веком слову, становится жалким и бедным. Бесконечно великое и бесконечно малое одинаково недоступны уму. Слух наш одинаково не в силах воспринять бесконечно тихого и бесконечно громкого звука. Глаз равно не видит цветов, лежащих как по ту, так и по эту сторону спектра, на него не действуют ни слишком слабые, ни слишком сильные колебания светового эфира. Так и слово имеет свои пределы. И одинаково бесплодно и слишком глупое, и слишком мудрое слово. Есть ступени, на которых мудрость и глупость, изысканность и пошлость одинаково становятся пустотой и ненужностью, как становятся совершенно одинаковой чернотой цвета на двух противоположных концах спектра, как становятся беззвучием крайняя сила и крайняя слабость звука. Именно этот кризис переживает наш мистицизм. Он переходит уже те пределы, за которыми все сливается в расплывчатую неуловимо-серую массу. А нет более верного симптома наступающей смерти умственного течения, как его приближение к абсурду. Если у Мережковского еще более или менее ясны его слова, если в трилогии его[4] еще не вполне порвана связь между миром явлений и миром туманных фантазий автора, то А. Белый и Вячеслав Иванов перерезали последние нити, которые могли бы сделать их слово доступным человеческому слуху. Они оставили только туманы, в которых даже самый внимательный

взор не в силах уловить каких-нибудь очертаний. Для понимания моего «Кубка метелей», — говорит А. Белый, — нужно быть немного «эзотериком»: «Брань, которой встретила критика мою книгу, и непонимание ее со стороны лиц, сочувствовавших доселе моей литературной деятельности, — все это укрепляет меня в мысли, что оценка этого произведения (окончательное осуждение или признание) в будущем: судить можно то, что понимаешь, а наиболее сокровенные символы души требуют вдумчивого отношения со стороны критиков: неудивительно, что произведение, выношенное годами, они встретили как забавный парадокс» [5]. В этой тираде характерно все, — и вера в то, что в будущем еще станут возвращаться к «Кубку метелей», и мысль о том, будто судить можно то, что понимаешь (ведь при таком взгляде о сумасшедшем нельзя было бы судить как о сумасшедшем, потому что речей его никто не понимает), и требование вдумчивого отношения к «сокровенным символам» души Белого, и, наконец, нотка горечи по поводу того, что произведение, «выношенное годами», не оценено. Критика и общество ценит произведение, а не усилие. Обществу нет дела до стараний автора, раз в результате их не сказано ничего. Тем хуже для писателя, если после многолетней напряженной мысли не бросил он «векам ни мысли плодовитой, ни гением начатого труда» [6]. Едва ли кто-нибудь разберется и захочет разбираться в этом «Кубке метелей». Но даже добросовестный критик-профессионал, который пожелал бы последовать совету Белого и понять структуру ее, с досадой отбросит этот вздор и с грустью подумает о печальном времени, когда подобной книге общество могло уделять хоть минимальную долю внимания. Самые предисловия, эти постоянные попытки Белого (так же, как и других модернистов) объяснить самого себя, свидетельствуют о бессилии его творчества, о внутреннем сознании, что в поэтическую форму не отливаются его идеи. Всякий ищущий истины достоин уважения. Но одного искания недостаточно, чтобы иметь право на внимание общества. Нужно, чтобы эти искания вылились в слова, проливающие свет на те или иные из наших душевных переживаний. А. Белый старается оградить себя от «современных пророков эротизма, стирающих черту не только между мистикой и психопатологией, не только вносящих в мистику порнографию, но и придающих эзотеризму смутных религиозных переживаний оттенок рекламы и шарлатанства» [7]. Можно поверить А. Белому, что он не преследует целей рекламы и шарлатанства, что он не имел в виду при помощи мистификации привлечь к себе внимание публики. Но нельзя упрекнуть тех читателей, в глазах которых писатели вроде Белого всегда останутся неостроумными мистификаторами и шарлатанами. Повторяем, общество судит по результатам, а не по усилиям, а результаты слишком одинаковы как у шарла-

танов, так и у запутавшихся мистиков. «Кубок метелей» — это именно та запредельная глубина мысли, в которой стушевываются границы между мудростью и глупостью, между искренностью и шарлатанством, изысканной оригинальностью и грубой пошлостью.

Такова личность современного поэта-мистика, такова ее трагедия. Перейдя всякие границы в своем внимании к «божественному глаголу», он кончил тем, что «меж детей ничтожных мира» оказался, быть может, и «всех ничтожней»[8]. И такова же поэзия этого поэта. Поднявшись над самыми крайними вершинами, которые еще могут дать опору самому возвышенному на земле, эта поэзия осталась без всякой опоры и опустилась вниз, вернувшись к тем равнинам, из которых стремился поднять ее модернизм. В самом деле, что такое эта северная «героическая» симфония А. Белого, как не странное сочетание титанического замысла и бессильного выполнения? Модернизм сказал свое последнее слово. Он провозгласил высшим идеалом творческую личность, высшей задачей человека — осуществление своей творческой личности, вернейшим путем к достижению этой задачи — внутреннюю жизнь души вне общественных начал. На все лады воспели модернисты этот путь. Они воспевали те переживания души, которые позволяют личности чувствовать себя творцом и богом, не считаться с внешним миром, не зависеть от того, что лежит за пределами нашего *я*. Они показали, как освобождается личность через любовь, и полюбили любовь как момент свободного творчества состояния души. Они видели в искусстве прежде всего путь к освобождению, и эстетическое возбуждение стало дорого для них как средство свободы. Они прославили мистическое уединение, в состоянии которого личность не видит мира, а населяет его знаниями, подслушанными у высших таинственных сил. Они создали культ половых экстазов, безумия, эгоизма. Словом, все, что дает человеку иллюзию свободы, иллюзию власти над миром, путем непринятия этого мира, — все это воспето модернизмом. И мы видели, с каким ликованием набросились на эту поэзию все отчаявшиеся, все выбившиеся из колеи, утратившие веру в социальное усилие и научное знание. Каким утешением послужило оно тем, кто не в силах разрешить проблему личности и общества, конфликт свободы и необходимости в том виде, в каком она предстала пред современным человечеством. И действительно, какие только экстазы не прошли перед нами! Половые извращения как путь к освобождению личности, начиная обезумевшими от сладострастия сектантами Мережковского и кончая сологубовскими садистами. Искусство, поэзия, эстетический экстаз облеклись в такие исключительные формы, капризу художника была предоставлена такая свобода, законы стихосложения, русский язык, даже син-

таксис и грамматика так демонстративно попирались ногами, что исчезли все границы, отделяющие прекрасное от уродливого, освобожденная личность художника торжествовала и чувствовала себя богом, властителем непризнающего и непризнаваемого мира. Поэты заговорили о «пурпурном лесе, взвихрившем огнедымные клочья», о «лазурностях просветов талых», о «круговратной печи вихревой пучины» и т. д. Мистическое уединение, при помощи которого Метерлинк думал подслушать тайны неба, привело в андреевских рассказах к паническому ужасу перед высшими силами, к отчаянному воплю над безнадежной участью человека. Модернистская поэзия высказалась вся. После первых свежих сборников Бальмонта, после прекрасных юных рассказов Андреева и некоторых любовных страниц Сологуба, раскрывших психику обанкротившейся части общества, наступило время эпигонов, бездарных подражателей, мистификаторов и шарлатанов. Воспевать теперь эстетические, половые и мистические экстазы можно, только впав в банальность или доводя эти мотивы до абсурда. Андрей Белый попытался сделать это, и ему не удалось пройти благополучно между этими Сциллой и Харибдой.

Его героическая (северная) симфония — яркий образец этих бесплодных усилий отыскать новые звуки для допетых песен.

«Он говорил о вершинах, где вечное солнце, где орел отвечает громам». Это говорил с трона молодой король своим богатырям, потому что, умирая, завещал ему старый король: «Ты выстрой башню и призови к вершинам народ мой... Веди их к вершинам, но не покинь их... Лучше пади вместе с ними, о сын мой!» Вот тема героической симфонии. Сверхчеловек среди «человеков» — какая знакомая, какая банальная тема! О, эти «вершины», всегда невидные, всегда символические, не сходящие с уст современных поэтов! И как долго ждали мы их узнать, но они так и остались сказкой. Это те непонятные вершины, к которым по крутизнам и камням манит Бранд[9] усталую голодную толпу. Это — те вершины, взобравшись на которые мастер Гейнрих стал равнодушен к людским слезам и кричал оттуда с гордым презрением:

Я больше не хочу служить долинам,
Их мир не успокаивает больше
Мою всегда стремительную кровь.
Все, что в моей душе теперь хранится,
С тех пор как я побыл среди высот,
Стремится вновь к заоблачным вершинам,
Светло блуждать над морем из тумана,
Творить созданья силою вершин[10].

А король «Вечной сказки» Пшибышевского не жил ли в том мире, где «вершины гор, залитые знойным солнцем, лобзают

и ласкают облака»? Разве не с «вершин» спускался он в «черные низины», в «мир тяжкой юдоли и печали»?[11] Вся современная европейская поэзия запела об этих сказочных «сверхчеловеках», об их муках в борьбе с «последним человеком», — запела почти одновременно с проповедью Заратустры. Бранда победил фогт, короля «Вечной сказки» — канцлер, мастера Гейнриха — пастор и гномы. «Последний человек» еще жив, и царство его необъятно, и в длинную вереницу ослепительных образов облекла модернистская поэзия наболевшую тоску аристократа-эстета, непонятого и поруганного, свой пламенный протест против демократии, против социального усилия, против веры в солидарность человечества, свой нежный привет созерцанию, уединенной жизни души, любви, единственному источнику возвышенных настроений, привет творческой фантазии, преображающей мир, превращающей человека в бога. И с каким восторгом слушало общество эти сказки, говорившие о том, чего не было в жизни! Какую жажду освобождения будили они! Но можно ли жить вечно одними сказками? Общество хочет видеть эти вершины и не символические, а реальные пути, ведущие к ним. Дело модернизма кончено. Он много содействовал пробуждению личности.

Но нуждаемся ли мы и станем ли читать новые сказки о вершинах после старых, — глухие отголоски могучих гимнов? А между тем на первых страницах симфонии перед нами излюбленный ницшеанский конфликт сверхчеловека и «последнего человека». Сверхчеловек, молодой король, говорящий о вершинах, — бледный сколок с короля «Вечной сказки», а внимающие ему «богатыри» — еле видные силуэты придворных этой же сказки[12]. Прочтите в симфонии: «Хмурились воины, потому что он говорил о сумраке рыцарям сумрака... Усмехались седые фанатики, сверкающие латами по стенам... Сквозь тень выступали лишь пасмурные лица закованных в сталь фанатиков, искаженные насмешливой улыбкой». Как похоже все это на придворных «Вечной сказки», тоже насмехающихся и тоже закованных в сталь фанатиков! А «он», говорящий рыцарям сумрака о сумраке, — разве не оттуда же пришел он, — разве не напоминает Витин там королю, что свет не для тех, кто привык бродить во тьме: «Ты вырос на свету, а там эти гады внизу выросли в темноте»? Нужны ли вновь эти повторения о вершинах, когда наскучили эти призывы, всегда одинаковые, всегда бесплодные, всегда выражающиеся в одних и тех же формах? Всякое литературное направление идет вперед, развивается, пока еще не все сказано, еще остается, что сказать, пока еще не исчерпана до дна породившая его общественная психика, не раскрыт весь внутренний мир поколения, его требовавшего. Словом, пока еще не все краски и звуки использованы, не умирает школа и творимая ею поэзия. Но когда ее дело кончено,

те, кто бесплодно старается поддержать умирающие формы, становятся жертвами своих тщетных усилий. Стремясь еще более тонко и глубоко выразить то, что достигло уже пределов своего выражения, они не замечают, как становятся банальными, как, измученные нечеловеческими усилиями, они в результате их открывают уже открытые Америки, говорят то, что уже сказано. Как банальна проблема, поставленная Белым, конфликт между сверхчеловеком и «последними человеками», так банальны и перипетии этого конфликта. Поник головою и ушел от мира король «Вечной сказки» с своей Сонкой, бежали в горы мастер Гейнрих и Бранд. То же и у А. Белого: «Поник головою король... бежал с королевой из этих стран... Они бежали в северных полях... и когда нашли лесную поляну с одинокой мраморной башней на ней, то начали взбираться на вершину великой мраморной башни. Много веков в этих странах тянулись, но король с королевой впервые всходили к вершине мраморной башни». У этой четы родилась королевна.

Словно в тумане проносятся вереницы модернистских призраков, раньше ярких и ясных образов, а теперь смутных, переплетающихся в нелепые группы. Муки короля, не исполнившего отцовского завета, ушедшего от своего народа вместо того, чтобы вести его на вершину. По временам точно чует он «лет бесшумный темного лебедя из родимых стран», — лебедя, которого звали лебедем печалей, — и король сидит, поникнув, без кровинки на лице. А в далеких северных полях одиноко торчал сонный город, повитый грустью. Для чего эти картины? Хотел ли А. Белый сказать, что королю не следовало покидать родной город, нужно было даже «людей сумрака» тянуть на вершину?.. Вот почивший король послал к своему сыну черного лебедя, который пел ему о покинутом народе и звал на далекую родину. И король покинул башню и пошел к своему народу, который жил в темноте и убожестве, но он заблудился по дороге в лесу и погиб от бессилия... Что хотел сказать автор? Быть может, то, что ушедший от низин к вершинам бессилен вернуться на землю. Но осталась королевна, которая выросла на вершинах. Умирая, мать поручила ее Вечности, «бледной женщине в черном». Эта королевна, по-видимому, и предназначена судьбою осуществить то, чего не сделал ее отец. Она — избранница. В ней воплощено стремление к потустороннему. «Бледная женщина в черном» нашептывала ей своим гудящим голосом странные речи. Это было выше счастья и горя. Печать Вечности отразилась в улыбке королевны. Она молилась, чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна. Женщина звала ее к надмирному. И в это время где-то в другом месте рос «тихий мальчик». У мальчика был «чудный наставник в огненной мантии, окутанный сказочным сумраком». Он учил мальчика

«видеть бредни». Он вырос и стал рыцарем. Молодой рыцарь жаждал «заоблачных сновидений», но в душе поднимались темные наследственные силы, так как он был сыном козлобородого рыцаря и сам казался отдаленным свойственником козла. И в рыцаре начинается борьба между стремлением к вершине и низменными сторонами его натуры. Нужно ли прибавлять, что рыцарь встретился с королевной, что она стала вдохновительницей высшей стороны его натуры. А «гнусный старик», старый дворецкий, тянул его к низменной стороне его души, следил за его сомнениями, «приглашая совершить обряды тайных ужасов». И, поддаваясь внушениям дворецкого, он говорил ей: «Уже ты меня наставляла, а теперь я пришел сказать тебе новое слово. Оно, как пожар, сжигает мою душу. Ты заблуждаешься, воспевая надмирность... Я сын рыцаря. Во мне железная сила. Пойдем ко мне в замок, потому что я хочу тебя любить. Хочу жениться на тебе, королевна неведомого царства». Далее «пасмурный католик на куриных лапах», предлагающий обитателям «воровские сделки». Он — воплощение мерзости и должен посетить замок рыцаря, как бы санкционируя этим его падение. Но рыцаря спасла молитва королевны. Она сказала католику: «О, ты поющий, вопиющий, взывающий мрак!.. Оставь, уходи... Он более не жаждет ужасов... Он несчастный». И «католик» не пришел в замок, к великому горю «гнусного старика», дворецкого. Королевна в конце концов выполняет ту задачу, к которой призывал своего сына старый король. «Наступил день», и королевна спустилась с вершины башни, «исполняя небесное приказание». Она шла изгонять мрак. И снова ни одного нового образа, ни одной новой идеи. В туманные бледные символы облекает А. Белый это шествие королевны среди людей, т. е. человека с вершин среди людей низин. «Она взяла длинную палку и к концу ее укрепила свое сверкающее Распятие. Она пошла вдоль лесов, водрузив над головою Распятие. Иной раз можно было видеть, как из-за кочки поднимался красный колпачок спрятавшегося гнома и два рубинных глаза зорко провожали королевну. Черные рыцари дрожали при ее приближении в своих замках, а недобрые часовни, распадаясь, проваливались сквозь землю, поглощаемую пламенем. Бес покидал одержимого, и он славил Бога». Старый мертвый король, в виде призрака сидевший на троне, удалился теперь в гробницу, очевидно решив, что дело вознесения его народа к вершинам находится теперь в верных руках. Между тем рыцарь, спасенный королевной, повсюду искал ее и наконец нашел ее на троне, куда посадил ее мертвый король. Она говорила оттуда рыцарям «новые (!) речи»: «Ныне я принесла свет с вершин. Пусть все просветятся, и никто не останется во тьме. Прежде вас звали на вершины за счастьем, а теперь я его даром даю вам. Идите и берите!» Она была ласкова со всеми, но

к спасенному ею рыцарю она отнеслась холодно. Рыцарь понял, что он увидится с нею, но «это будет не здесь, а там». И рыцарь бросился в воду. Вскоре и она покинула всех «для вечности», оставив по себе вечную память, и соединилась с утонувшим рыцарем, когда «вышел срок его потопления», на каком-то блаженном острове, среди каких-то великанов и других волшебных существ, в каком-то чудном краю, тонущем в белых серебряных цветах, в какое-то чудное время, — очевидно, в эпоху того третьего царства, о котором мечтает Мережковский: «Меркнет, — говорит Ия, "наставница тамошних мест", — счастье сумерок перед новым, третьим счастьем, счастьем Духа-Утешителя».

Таковы символы А. Белого. Что прибавляют они к старым модернистским песням о печальной судьбе сверхчеловеческих стремлений на земле, о предчувствии будущего золотого века, о вечном конфликте вершин и низин? Он не сделал образнее и яснее те мотивы, за которые взялся, как не выполнил задачи, поставленной им перед собою в «Кубке метелей». «Я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее и раньше Платон, Гёте, Данте, — священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему через любовь» [13]. Может быть, это и правда. Но у Платона и Данте все ясно, и если уж браться за их темы, то, конечно, не для того, чтобы облекать их в банальные или вычурные формы.

Что общего между Мережковским и А. Белым? Их сближают две идеи, или, вернее, две веры. Подобно Мережковскому, А. Белый верит, что России принадлежит великая миссия обновления мира. Во-вторых, подобно Мережковскому, А. Белый верит, что освободит Россию для этой миссии союз религии и революции. Этими двумя верами обвеяно лучшее из произведений Белого «Серебряный голубь», повесть, полная драматического движения и своеобразной бытовой поэзии. Каким превосходным создателем исторических романов был бы Мережковский, если бы ему не пришла в голову несчастная идея испортить историю вмешательством «духов». Каким поэтом, бытописателем и психологом, изобразителем тончайших движений души станет А. Белый, когда «высшие силы» покинут его стихи и повести! Впрочем, мистицизм меньше портит «Серебряного голубя», чем «Трилогию». Сектанты А. Белого прежде всего рельефные фигуры, а затем уже отражения нездешних целей. Кроме того, угадывая в их словах о действиях отражение намерений божественного промысла, А. Белый делает менее серьезную мину, чем Мережковский. И потому в его повести небо не застилает своим туманом землю.

Россия у А. Белого тоже «таинственная страна». «Знают русские поля тайны, как и русские леса знают — тайны, в тех полях,

в тех лесах бородатые живут мужики и многое множество баб; слов не много у них, да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи — и с тобой они поделятся тем избытком... Многое множество слов, звуков, знаков выбросил Запад на удивление миру, но те слова, те звуки, те знаки — будто оборотни, выдыхаясь, влекут за собою людей — а куда? Русское же молчаливое слово, от тебя исходя, при тебе и остается». Западное слово оставляет человека неутомленным. Там выплескивают слова «в книги, во всякую премудрость и науку»; оттого там и «сказуемые слова и сказанный склад жизни». Не то в России. «Полевые люди лесные, в слова не рядятся и складом жизни не радуют взора, слово их что ни есть сквернословие; жизни склад — пьяный, бранчливый: неряшество, голод, немота, тьма. А ты и смекай: духовное винцо-то на столе перед каждым... Россия есть то, о что разбивается книга, распыляется знание, да и самая сжигается жизнь; в тот день, когда к России привьется Запад, всемирный его охватит пожар; сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька — Жар-птица». Эти лирические восторги, напоминающие о блаженной памяти эпохе Хомякова и Киреевских, иногда несколько наивнее, к счастью, тонут в общем настроении, проникающем повесть Белого. В его любви к родине, в его благоговейной вере в ее миссию, в чувстве ее природы много непосредственности, много искреннего лиризма. Как и Мережковскому, ему чудится, что там, в нетронутой душе русского народа таятся семена, из которых расцветет новый мир, соединяющий Олимп и Голгофу. — Герой повести Дарьяльский — классик, знаток античной литературы. Но его тянет к народу. Снилось ему, что в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — Древняя Греция. «Новый видел он свет, свет еще и в свершении в жизни обрядов греко-российской церкви. В православии и в отсталых именно понятьях православного (т. е., по его мнению, язычествующего) мужичка видел он новый светоч в мире грядущего Грека». Дарьяльский — ищущий. В его лице автор вывел одного из тех, кто полон предчувствием грядущей истины. В нем совершалась жестокая борьба «излишней оглядки слабосилья с предвкушением еще не найденной жизни поведения». Он знал, что борется «за будущий лик жизни». Это предчувствие будущей жизни сливается с любовью к России, в которой он находил отклик своим порывам; слабые семена будущего в нем «еще дрябло прозябли». И оттого-то он «к народной земле так припал, и к молитвам народа о земле так припал; но себя самого он считал будущностью народа; в навоз, в хаос, в безобразие жизни народа кинул он тайный призыв — и поволчьему в лесную дебрь народа отошел тот призыв: воем из лесу ему что-то откликнулось». Старый мотив славянофилов и народ-

ников, воскрешенных Белым! Старая песня о прикосновении к народу, к земле, обновляющей душу интеллигента и дающей ему могучие силы!

Но Андрей Белый с этой старой идеей слил излюбленную идею новых народников-мистиков о религиозной революции. Изображенная им секта голубей — воплощение этой идеи. Автор облек в художественные образы то, что Мережковский проповедует в своих запутанных философских трактатах. Его голуби — это носители идеи народной революции, не той интеллигентской, в которой отсутствует религия, а той, которая начинается с искания религиозной правды. «Братия, исполнилось слово Писания, ибо времена близки, зверство Антихристово наложило печать на землю Божью; осени себя крестом, народ православный, ибо времена близки; подними меч на слуг вельзевуловых; от них же дворяне первые суть; огнем попаляющим пройди по земле русской; разумей и молись; рождается Дух Свят; жги усадьбы отчадия бесовского, ибо земля твоя, как и Дух твой». Эта прокламация, в которой осуществляется синтез революции и религии, является программой голубей. И что они дороги автору, что он почти проникнут той же их мистической верой, — видно из восторженно-благоговейного тона, в котором он говорит об их собраниях и об их вождях, о радости и мире, которые нисходят в душу посвященных. «Все что ни будет отныне, хорошо: так надо...» — думала Фекла Матвеевна, получив известие о внезапной болезни мужа. И когда она спешила домой, такая была вокруг тишина, что казалось, будто мира скорбь навсегда отошла от земной обители и земная обитель ликует в своем торжествующем блеске. Каким величием, какой тайной мистической силой наделяет автор этих пьяных мужиков! Столяр Кудеяров — не невежественный, грязный мужик, а «в тайне благовествующий», пророк, организатор великой секты. Матрена, его жена, рябая, неказистая баба, а краля. И союз ее с Кудеяровым полон тайны. Положит столяр ей руки на грудь, «а от руки невидимо, будто и видимо, колкие жуткие в грудь проливаются струи и нити от пальцев райским теплом и лаской переливаются в ее груди, и подкатываются к горлу; и глаза ее после того еще *агромадней*; без тех положений рук на себя жить она не могла. И выходило, те положения рук, а не плотское соитие крепко их переплетали друг с дружкой; силу свою в нее столяр переливал, а после сам той своей перелитой силой питался, будто в "банку" положенным капиталом; и оттого-то вокруг столярихи Матрены Семеновны (даром, что собою пренеказиста) всякое сладостное и такое приятное разливалось волнение и щемилось, щемилось сердце».

Не только люди, но и самые обыкновенные предметы «в глубине народа» обладают какой-то мистической силой, даже лавки,

посудины, тряпки... Кочерга и та «уставится в душу», самовар «кипит неспроста», и «неспроста темный перст на тебя иконный подымался из-за лампад». Роман Дарьяльского и Матрены — не просто любовная история. Это мистическая связь, которая должна была дать святой отпрыск для религиозно-революционного дела голубей. Вожди секты избрали Дарьяльского для этой миссии. От него должно произойти «голубиное чадушко». У него, — говорит о Дарьяльском столяр, — плоть духовна, «он духом на все, — на травинку, на Катьку свою, на все — духом он исходит, по глазам вижу — наш: и иён все о тайнах, да иён из господ, не может обмозговать иён, кака така тайна: оттого што учился — ум за разум зашел; а тайны нонече с нашим братом, с мужиком». Да и сам Дарьяльский чувствует, что связь с Матреной будет для него разрывом со всем его интеллигентским прошлым, «неизъяснимое предчувствие» говорило ему, что полюби он крестьянку — он погиб. А когда встретился с Матреной, ему показалось, что синий, синий по нем пробегает ее взгляд; в ту минуту проносится крик и жгучий, и близкий: задевает его кто-то черным крылом: ласточка, как нетопырь, крыльями расстригает террасу и туда, и сюда, бьется она: и тут, и там, и вот уж она там: улетает. Словом, все исполнено тайны. Рябая баба с бесстыдным жадным взглядом исполняет неистовством душу Дарьяльского, становится символом его приобщения к народу и к великой народной тайне. Их любовь сок. От Матрены тонкое златотканое отделяется тело и перекидывается на Петра: их телеса пропали, сгорели, только одно златотканое облако дыма раскурилось в дупле. И Дарьяльский понимал, что притекала на Матрену от столяра «дивная тайна». А столяр? В те мгновения, когда он служит голубиному делу, его не узнать: «Его лик будто спал с него, как кожура линяющего таракана, грозный, грозный легко истонченный его лик, с очками, павшими на кончик носа, глянул по-новому из-под той сквозной, пустой кожуры: дик и грозен лик столяра; дико и грозно в избе; странно натягивается здесь воздух между предметами как силы духовной некая ткань; и ткань светится, потрескивает: искры по комнате, трески сухие, бегут огоньки, будто паук, светлую выпрядающий из себя паутину».

Стремление читать тайны в явлениях, порыв искреннего ума, пытающегося нечеловеческим напряжением проникнуть сразу в смысл жизни, эти характерные для современных мистиков черты приобретают в произведениях А. Белого какой-то особый трагический оттенок. В холодной и запутанной философии Мережковского хотя и чувствуется работа искреннего ума, но ума спокойного и не страдающего. В творчестве А. Белого много пламенного порыва. Его поэзия полна наивного и вместе трагического донкихотства. Она пестрее и фрагментарнее. Белый не знает холодного

расчета, помогающего расценивать факты, выдвигать главное, отодвигать второстепенное, отбрасывать ненужное. Он впечатлителен до истерии, и всякое вновь замеченное явление он хочет непременно поставить на самое видное место, озарить его самым ярким светом. И в итоге не остается бледных явлений. Остаются одни яркие, которые благодаря этому теряют свою яркость. Отсутствие умелого распределения теней и света губит его поэзию. Все пестро, не знаешь, откуда начать свой обзор. И эта пестрота тем более мучительна, что за ней чувствуется несчастный художник, выбивающийся из сил для того, чтобы внести порядок и смысл в эту массу набегающих на него все новых и новых впечатлений. Он слишком добросовестен, чтобы отогнать часть из них. Он слишком слабый мыслитель и слишком нетерпелив в своем стремлении к истине для того, чтобы привести их в систему. И грандиозные притязания Белого разрешаются жалкими результатами. Он теряет равновесие, сам чувствует несоизмеримость своей души и мира и то негодует на мир, не умеющий войти в его душу, то на свою душу, не умеющую обнять мира. Этою нервозностью, этим смятением объясняется пестрое смешение стилей, идей, методов и вкусов в его творчестве. Оно — не синтез разнородных психик, а бессильная попытка к синтезу. И чуждые друг другу элементы остаются не слитыми в его поэзии, а стоят одинокие и резко очерченные, связанные случайным соседством, как пестро и быстро меняющееся население стремительно мчащегося поезда. Задушевная любовь к деревне, к патриархальному простору родины переплетается с декадентскими извращенными чувствами, рожденными современным городом, реальный политический инстинкт с полным индифферентизмом и витанием в потустороннем мире, горячая вера в Россию с безнадежным пессимизмом. Тонкий психолог и даровитый бытописатель стоит рядом с фантастом и мистиком, вычурная изобретательность которого достигает таких пределов, что приходит, как в гегелевской триаде, к своей собственной противоположности и становится банальностью. А между тем А. Белый — несомненный талант. Ему дано слышать голос масс и быть понятным для масс. Взгляните на это изображение провинциального быта в «Серебряном голубе». Какая ажурная ткань, какие тонкие нити великой любви, язвительной горечи и беспредельного сострадания к маленьким трагедиям маленького мира! Искрящиеся блестки выстраданной иронии сливаются в дикий каскад с неподдельными жемчужинами брызжущих слез, — и эти брызги, бесцельные, пестрые и раздражающие, — вот все, что остается от этой поэзии.

Андрей Белый — быть может, драгоценнейшая жертва кризиса, переживаемого мистицизмом. Счастлив Мережковский, идущий в стороне от большой дороги жизни, уверенный, что в отда-

ленном будущем кому-то понадобится его туманная философия. Он живет этой самодовольной мечтой, и без трагических потрясений дойдет он до конца пути своего. Волнующийся океан жизни и успокоившийся пророк третьего царства не мешают друг другу и могут мирно существовать рядом. Не таков Андрей Белый. Он рвется к миру, в его душе нет счастливого самодовольства. Он кричит и требует, чтобы его слушали. Он не в силах удовлетвориться наградой со стороны потомства, хотя много говорит об этом, и не в состоянии остаться изолированным и непонятым современниками, хотя бросает им в лицо свое презрение. Он не может с мистических высот в философском спокойствии смотреть на скорбную драму нашего временного бытия и усматривать следы будущей гармонии в бегущих перед ним потоках человеческих слез и крови. Бьющийся в его мистических бреднях пульс общественности — лучшее свойство его натуры. Но уйдет ли он от катастрофы? Удастся ли ему спастись от своих болезненно нетерпеливых мистических порываний и обратиться к единственному источнику познания — к действительности? Или он кончит тем отчаянием, которым открывается его «Пепел»?

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!
Века нищеты и безволья.
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать...

Печальные стихи, печальный симптом! И не написал бы их А. Белый, если бы верил в «русское молчаливое слово» и в «райскую душеньку — Жар-птицу», которая должна вылететь из русского простора, и в те «тайны», о которых знают русские поля и русские леса. Видно, нет спасения там, где ищет его Белый. А сумеет ли он отыскать его на другом пути?..

## Эмилий МЕТНЕР

### Маленький юбилей одной «странной» книги

(1902—1912)

Весною 1902 года вышло в свет произведение неизвестного автора под необычным заглавием «Драматическая симфония». Впрочем, загадочным прозвучало и самое имя автора *Андрей Белый*, а издание книги в «декадентском» «Скорпионе» довершило в глазах читающей публики характеристику этого странного явления на литературном небосклоне. Несмотря, однако, на причудливость, *симфония* была распродана, прочитана, рецензирована (одними — в качестве курьеза, другими — в качестве... пасквиля) и спрятана в книжные шкапы. Почти никто не понял, о чем она пела, не предчувствовал того, *что* могло значить ее формальное устремление для будущего, не предвосхищал в ней строф «Пепла» и «Урны», страниц «Серебряного голубя», литературных портретов «Арабесок» и «Луга зеленого», наконец, самых теорем «Символизма»...

После *драматической* Андреем Белым было написано еще три симфонии. Последняя из них — «Кубок метелей» — довела гениально созданные приемы до головокружительной виртуозности, до микроскопической выработки самых утонченных подробностей, до своего рода словесного хроматизма и энгармонизма; до магически действующих полутонов и полутеней, которые то сгущаются в невиданные краски и уплотняются до осязательных натуралистичных образов, то ускользают вовсе с поля зрения и своими метаморфозами стирают даже для самого зоркого ока границу между миром повседневной действительности и миром потусторонним... Четвертая симфония есть то, что немцы называют Kabinettstück *; ее надо внимательно изучать, как философскую систему или трактат по математике; кажется, ее надо выучить наизусть, чтобы вполне оценить ее грандиозную и в то же время кружевную

---

* произведение для узкого круга (*нем.*).

структуру и, овладев последнею, пробиться к идее с ее темами и понять необходимость их сложного развития...

Недаром сам автор в предисловии недоумевает, «есть ли предлагаемая *симфония* художественное произведение или документ состояния сознания современной души, быть может любопытный для будущего психолога?»

С точки зрения симфонизма Андрея Белого «Кубок метелей», конечно, наиболее совершенная и роскошная постройка: очевидно, в этом направлении не только нельзя слово вытягивать и изгибать еще дальше (и необходимости в этом нет), но невозможно и такое же повторное орудование (конечно, на другие темы и с другими настроениями). Словесная симфония дошла до своей грани и, как целое, она возможна еще, пожалуй, в том случае, если ее «изобретатель» вернется к простоте своих первых двух симфоний; но самый симфонизм как прием, более или менее ярко использованный Андреем Белым в отдельных местах других произведений, конечно, неистощим...

Вот почему «Симфония драматическая», как первый в литературе и притом сразу удавшийся опыт нового формального творчества, надолго сохранит свою свежесть, и год издания этой первой книги Андрея Белого должен быть отмечен не только как год появления на свет его музы, но и как момент рождения своеобразной поэтической формы. А те немногие, которые не ограничились в свое время тем, что отметили оригинальную и упрямую выдержанность формы, но схватили и символическое целое симфонии, конечно, никогда не в состоянии забыть ее «беспредметной нежности»; для них «золотая зорька», показавшаяся на вечернем горизонте весеннего неба в 1902 году, никогда не может погаснуть, ибо она вечно возвращается в душу того, кто раз «бесцельно сгорал» в ее «закатном блеске», и не затмит ее никакой свет будущих творений созревшего таланта; год будет уходить в вечность за годом, а песня, спетая ровно десять лет назад, будет напоминать о себе немолчно звучащим мотивом:

«И опять была юная весна. Внутри обители высился розовый собор с золотыми и белыми главами...

Шумели деревья над одинокими покойниками.

Это было царство застывших слез.

И опять, как и год тому назад, у красного домика цвела молодая яблоня белыми душистыми цветами.

Это были цветы забвения болезней и печалей, это были цветы нового дня...»

## Федор СТЕПУН

## Открытое письмо Андрею Белому по поводу статьи «Круговое движение»

Дорогой Борис Николаевич!

Я ваш старый читатель. С первых же опубликованных Вами и прочтенных мною строк я определенно понял, что Вы, во-первых, человек, *существенно и бесповоротно устремленный к великой Истине*, а во-вторых, писатель и художник *совершенно исключительных размеров и, быть может, вечного значения*. Затем я сразу почувствовал (и это чувство никогда не оставляло меня впоследствии, что бы написанное Вами я ни читал), что Ваш громадный талант еще не встретился с Великой Истиной. Отсутствию этой встречи, которая одна только и дарует миру гениев и гениальные произведения, я и приписывал тот характер несовершенства и приблизительности, который досадною тенью неизменно ложился на каждое новое произведение Ваше. Но это не пугало меня. Я твердо верил, что ваше творчество освободится от приблизительности, когда кончится процесс приближения Вашего дарования к Истине, я твердо верил, что оно освободится и от несовершенства, когда свершится впадение таланта Вашего в лоно Истины и Вечности. Если я говорю «верил», то говорю это не потому, что больше уже не верю, но лишь потому, что, все еще веря, не знаю твердо, смогу ли верить и в будущем. Настоящее же без будущего есть уже прошлое.

Ваша последняя статья «*Круговое движение*», написанная с громадным мастерством, представляется мне симптоматически очень важной, и я чувствую в себе какое-то принуждение высказать Вам по ее поводу несколько возникших у меня мыслей, органически группирующихся вокруг растущего во мне убеждения, что в Вашей писательской деятельности наступил момент *опасного расхождения искомой Вами Великой Истины и Вашего прекрасного дарования*.

То, что в Вашей статье подлинно верно, то ныне знают уже все. Об этом кричат на всех перекрестках все популяризаторские умы и закоулочные наблюдатели жизни. Сущность же этой, всеми ощущаемой ныне истины сводится к следующему: — несколько лет тому назад многим казалось, что «все всё понимают», ныне же оказалось, что никто ничего не понимал; несколько лет тому назад многим казалось, что «мы все на вершинах», ныне же оказалось, что на вершинах никто не был, что всего только несколько человек, что шли впереди, эти вершины действительно видели, остальные же, видя всего лишь спины этих немногих счастливцев, громко кричали о вершинах вершин и о сладостном восторге великого последнего восхождения. Я повторяю, покаянная истина эта настолько стала дешева, что о ней давно уже говорят все не на шутку встревоженные представители «штемпелеванной культуры»[1], совершенно растерявшиеся от невозможности пристроиться к какому-нибудь «идейному движению» за решительным отсутствием всяких идей и всякого движения; о ней читаются публичные лекции в больших аудиториях, уходя с которых, каждый студент с мало-мальски декоративною наружностью чувствует себя пленником Доврского деда[2] и оплакивает свое падение с духовных вершин, на которые он никогда и не думал всходить.

Не ясно ли, что открытием и вещанием этой затрепанной истины Вы никак не могли заинтересовать Ваш серьезный и сильный талант, а потому, *поставленный в положение безотносительности к ней, лишенный необходимости серьезной работы над ней, он естественно обернулся на самого себя, залюбовался самим собою и, наконец, облегченно взыграл в пустоте своего безответственного проявления.* Так сильный и пышный жеребец, освободившись от уздечки и седла, с легким и веселым ржанием, кокетливо выбрасывая свои точеные ноги, игриво кружится и носится по темнеющему росистому лугу.

И действительно, чем, как не этим отсутствием свершаемой Вами работы над Истиной, объяснить мне все *только* ассоциативные сближения Вашей статьи, все ее прихотливые и подмигивающие аналогии, все ее безответственные обобщения, все ее по-балетному головоломные и по-балетному остроумные скачки, всю ее методологию одним словом, вскрытие и анализ которой должен быть решительно изъят из компетенции философии и эстетики и вручен, как это ни странно, компетенции хореографии.

В чем же собственно дело, что разгневало Вас? Ответ не труден. *Вы определенно обвиняете нашу культуру в том, что она во всех областях культуры описала полный круг.* Островский, Ибсен, Метерлинк, Гамсун, Андреев, Островский — вот порочное развитие театра. Мачтет, Ницше, Ибсен, Бодлер, Маллармэ, Гофмансталь, Георге, Рильке, Пшибышевский, Манн, Эччегарай, Ибаньес,

Аверченко — вот круговое движение в литературе. Техническая неумелость маляра, олеографии и отбросы фотографии. Врубель и колоссальный маляр Матис, вот судьба и развитие художественных вкусов[3]. Наконец, философия, на которой Вы останавливаетесь подробнее всего; она также описала полный круг от схоластики к схоластике. *Причем ее положение особенно ответственно, ибо она не только фактически возвратилась, но она кроме того, по-Вашему, оправдала такое возвращение.*

Всматриваясь в эти круги, что указываете Вы на поверхности жизни нашей, я невольно спрашиваю себя: где же они вертятся? *Действительно ли в жизни нашей или у Вас в голове*? (Вы согласитесь, что третьего места по самой сущности вопроса быть не может.) И вот, Борис Николаевич, после долгого размышления над Вашей статьей, я пришел к заключению, *что круговое вращение происходит в Вас самих, что циферблат, о котором Вы пишете, находится у Вас в голове, а быть может глубже: у Вас в душе.* Доказать это мое положение я смогу, конечно, только пользуясь методом исключения; это значит, что мне предстоит убедительно показать Вам, что вне Вашей головы никакого кругового движения не происходило и не происходит. Я не буду детально спорить с Вами ни о театре, ни о литературе, ни о живописи. Не буду, во-первых, по той *внешней* причине, что у меня нет места для этого, во-вторых, по той *формальной* причине, что Вы в сущности не даете достаточного повода, отделываясь от всех этих областей совсем беглыми замечаниями, и, наконец, по той *существенной* причине, что круговорот этих областей есть лишь исторический факт, но не есть одновременно и принципиальное обоснование его правомерности, даваемое, по Вашему мнению, лишь современной философией, которую Вы, очевидно, ввиду такого ее решающего значения, и ставите в центр своего внимания, и на который и я потому имею повод, право и долг сосредоточить все мои возражения.

Но все же, перед тем как перейти к этой, наиболее дорогой мне области, я не могу не высказать несколько соображений и по поводу других задетых Вами сторон культурной жизни России.

*Ваши строки о театре*: они публицистически блестящи, и я остро чувствую их живое обаяние, но ведь в них нет ни единой крохи истины, *и прежде всего они абсолютно не доказывают, что театр описал круг.* Вы вполне правильно выдвигаете три момента театральной реформы: первый момент технический — вращающаяся сцена, второй эстетический — стилизация на сцене, и третий момент мистический — устремление к «Дионисову действу». Где же круг? Вращающаяся сцена не отменена, стилизация процветает в целом ряде постановок, а Дионисову действу никто не изменял, ибо до абсурда его реализации в условиях нашей культуры дело еще ни разу не доходило, и не доходило по

целому ряду причин, о которых никто не писал лучше и убедительнее Вас самих («Театр и современная драма», «Арабески»). *То же самое и в литературе.* Весь пунктир перечисленных Вами имен, изображающий кривую литературного развития, *совершенно не верен, не верен в двух отношениях: во-первых, в хронологическом и, во-вторых, психологическом.* Что касается хронологии, то нет никакого основания ставить Пшибышевского после Гофмансталя, Георге и Рильке, ибо его начинали читать вместе с Ибсеном и Метерлинком, затем Ибсена совершенно невозможно приковать к уделенному ему Вами аристократическому второму месту, ибо он не переставал все время оказывать и на театр и на публику серьезного влияния и т. д.* Но гораздо важнее психологическая сторона вопроса. Ведь ряд Ваших имен имел бы смысл лишь в том случае, *если бы означал развитие какого-либо субъекта.* Но такого субъекта я решительно не в силах построить, ибо безусловно знаю (так же, как и Вы это знаете), что те, которые действительно читали Ибсена, Ницше, Маллармэ и Рильке, и поныне читают не Аверченок и Ибаньесов, а снова Ницше, Ибсена, а кроме того, Гоголя, Эккехарта, Плотина, Бёме, Гёте и Штейнера. Те же, что ныне читают Аверченок и Ибаньесов, и раньше никогда не заглядывали ни в Маллармэ, ни в Георге, ни в Рильке. Ницше и Ибсена они, правда, нюхали и вертели, но разве Вы не скажете вместе со мной: слава Богу, что они их оставили и принялись за родственных их душам Аверченок. А если я прав, то никакого круга и нет, и не было.

*Наконец, о живописи.* Я решительно не понимаю смысла Вашего утверждения, что она подчинилась круговому вращению, когда ее начало, как Вы сами утверждаете, в технической неумелости, конец же не в технической виртуозности. Начало в олеографической грязности колорита, конец же в чрезмерной самодовлеющей красочности. Тут совсем нет круга, а если что и есть, так или два безотносительных друг к другу явления, или спираль, огибающая идеальный центр врубелевской живописи.

Не думайте, Борис Николаевич, *что я не чувствую, до чего бледны мои трезвые соображения и банальные истины наряду с тем фейерверком афоризмов, который Вы сжигаете в Вашей блестящей статье.* Я прекрасно понимаю, что похож на того чеховского учителя, что постоянно утверждал, что Волга впадает в Каспийское море, а лошади едят сено и овес[4]. Но что же мне делать, если мне так хочется, чтобы талант Ваш избавился от опеки фальшивой оригинальности, чтобы он перестал жить за счет игривых парадоксов, за счет абсурдных утверждений, что Волга впадает

---

* Переставляя же имена перечисленных Вами авторов, я уничтожаю всю начерченную Вами кривую литературного развития.

в Северный Ледовитый океан, а лошади едят звезды и жемчуга. Что же мне делать, если я верю, *что совсем большие таланты не нуждаются в насилии над нашими маленькими истинами* и что в свете действительного постижения должны быть неминуемо оправданы все банальности, все очевидности указанием и им определенного метафизического места. Что мне делать, если я твердо уверен, что всякая гениальность есть в известном смысле *мужество банальности и умение до неузнаваемости изменить все очевидное, не изменяя его простоты, ясности и очевидности.*

Но перехожу к философии. Борис Николаевич, сердца пылкие и преданные истине, но не умеющие о ней говорить иначе, как в форме «исповеди горячего сердца вверх пятами»[5]; умы острые и резвые, но абсолютно недисциплинированные, неподкованные, и сидящие в мозгу «набекрень»; страстные защитники свободы, не умеющие, однако, проявлять свою преданность иначе, как в форме грубого искажения чужих мнений, — все они так долго и так много говорили о том, что современная кантианская философия — схоластика, что в профессорских кабинетах стало душно, что нужны форточки, вентиляторы и свежий воздух, что все это, право, застряло в ушах, застряло неотвязно, как нудная мелодия уличной шарманки. Зачем же и Вы приплясывая побежали за уличной шарманкой, беспечно насвистывая ее затрепанный мотив? Ну что общего между современной философией и философией схоластики, кроме того, что и схоластика и неокантианство суть подлинно философские устремления духа. И действительно: в отношении других культурных областей положение схоластической философии — *гетероманично*, положение же современной философии — *автономично*; в отношении метода — философия схоластики — *догматична*, современная же философия — *критична*; в отношении своего предмета философия схоластики — *онтологична*, современная же философия — *гносеологична*; в отношении исходной точки философия схоластики прежде всего *теологична*; современная же философия прежде всего *сциентична*.

Не ясно ли отсюда до очевидности, что между схоластикой и современной философией — историей вырыта непреступаемая бездна.

Или, быть может, я не прав, перенося спор в плоскость таких существенных и исторически оправданных определений; быть может, говоря о схоластике, Вы подразумеваете под схоластикой не то, что под этим словом понимает историческая наука, но ту «схоластичность», о которой постоянно слышишь в разговорной речи и которая так же мало говорит о подлинной схоластике, как мало говорит об Эросе Божественного Платона платоническая любовь русского интеллигента. Если так, то я, конечно, еще ничего не доказал.

Но вот Вам мои доказательства того, что современная философия отнюдь не схоластична не только в смысле непохожести на схоластику, но и в том популярном смысле этого слова, которым Вам угодно пользоваться в Вашей статье. Схоластичность, очевидно, означает в Ваших устах: 1) рассудочность («самодовлеющее мозговое вращение»), 2) враждебность конкретной культуре («сознание оплодотворяет себя самого, оно гермафродитно») и 3) трусливое бегство от жизни («современная философия не зацепилась за жизнь»). Все эти три момента безусловно исключаются как самим Кантом, так и всей порожденной им современной философией.

Что же, в сущности, сделал Кант? Говоря кратко, он превратил трансцендентное в трансцендентальное, он переложил горизонт философии так, что абсолютное осталось как бы за ее горизонтом. (Этим своим шагом он решительно ушел от рационализма, ибо окончательно изъял абсолютное из ряда рационально познаваемых предметов.) Но как зашедшее солнце остается жить в вечернем мире, одевая все предметы светом и тенью, а тем самым и формой, так и покоящееся за горизонтом познаваемости Абсолютное одевает все предметы духовного космоса: научные суждения, художественные произведения, религиозные подвиги и символы, своими отсветами, т. е. их трансцендентально предметными формами (таким пониманием Абсолютного, как формы саморазвивающейся в культуре жизни, Кант решительно избег «бегства от культурной конкретности» и «гермафродитности философского сознания», ибо указал философии безусловную необходимость проникновения во глубины и тайники культуры и жизни) и, наконец, как освещенность стоящих в вечере предметов есть только их форма, но не полнота их бытия, так и трансцендентальные формы Канта являются формами, неспособными породить из самих себя своего материала. Единство формы и материала, а тем самым и целостность мировой данности является, значит, по Канту, фактом философски необъяснимым, «счастливой случайностью» (Лотце), но лишь переживаемым, иррациональным. (Таким сбрасыванием верховной философской проблемы в последнюю глубину жизни Кант решительно становится выше всяких упреков в том, что его философия не задевает жизни.) Впрочем, все это относится пока что, правда, только к самому Канту, Вы же утверждаете, что в современной философии «от Канта почти ничего не осталось». Позвольте мне попытаться показать Вам с фактами в руках, что мнение это ни на чем не основано, кроме как на чрезмерной смелости Ваших суждений (Mut hat ja auch der Mameluck, Gehorsam ist des Christen Schmuck)[6], и что в отношении всех выдвинутых мною в миросозерцании Канта моментов современное неокантианство движется, вне всяких сомнений, по священным

путям, завещанным ему величайшим мыслителем новой философии, а потому и не в фарватере схоластических устремлений.

Но в чем же состоят те изменения, которые неокантианство внесло в систему Канта? Была в историческом Канте прежде всего одна громадная непоследовательность: «вещь в себе». Означала она не что иное, как рациональное заглядывание за утвержденный самим Кантом горизонт рационального. Неокантианство сплоченным фронтом двинулось против этого рудиментарного понятия *и тем усилило иррациональный момент классической системы.*

Затем, несмотря на то, что Кант исходил в своем открытии отсветов Абсолютного, т. е. объективно-трансцендентальных форм, из конкретных данных культурного творчества, и прежде всего из данных физико-математического миропредставления Ньютона, у него все же была тенденция замкнуть наличность этих форм в законченный круг и построить этот круг в связи с «таблицею суждений». Что сделало неокантианство? Оно прежде всего разорвало связь трансцендентальных форм с «таблицею суждений», т. е. оторвало трансцендентализм от начала формальной рассудочности, а затем оно разомкнуло законченный круг категорий и начало вытягивать его в бесконечную спираль, причем вытягивающим фактором утвердило иррациональное начало самосозидающегося культурного космоса. Почти все неокантианство может повторить вместе с Наторпом слова гётевского Фауста: «am Anfang war die Tat» [7]. Все оно утверждает, что роль философа есть прежде всего роль возвестителя человечеству тех новых моментов Абсолютного, которые всё снова и снова выносит на своих волнах свободно творящая мощь человеческого духа. Как бы ни называли неокантианцы открываемые ими к жизни и истории покровы Абсолютного: категориями, ценностями, идеальным бытием, смыслом, трансцендентальными формами, объективным составом знания, и т. д. и т. д. — все они согласны, что эти моменты Абсолютного доступны им только потому, что они сияют над всеми истинными творениями человеческого духа, подобно бесплотным лучам Благодати над головами праведников и святых. *Так глубже, чем это делал сам Кант, врывает неокантианство систему кантовского трансцендентализма в плодоносную почву живой культурной работы.*

Но остается еще один вопрос. И только ответ на него окончательно разбивает пресловутое мнение о рассудочности и безжизненности неокантианства. Это вопрос о методе неокантианской философии, т. е. вопрос о том, каким образом отделяет современная философия в предстоящем ей культурном «благе» момент Абсолютного, т. е. момент категорий, ценности, идеального бытия, формы и т. д. и т. д. от момента не абсолютного, т. е. от момента апостериорного, материального, преходящего, эмпирического.

Для защиты моей позиции, т. е. для отклонения от современной философии незаслуженного упрека в рассудочности, достаточно указать лишь на то, что если полного соглашения в положительном определении метода еще и не достигнуто, то во всяком случае среди всего неокантианства *нет двух мнений о том, что таким методом не может быть дискурсивность и силлогистичность* (т. е. рассудочность).

Согласно телеологизму Виндельбанда, наличность ценностей не доказуема, но лишь указуема. Она не дана, но задана. Она присутствует в мире в конце концов только для *этического пафоса волевого начала*. В безусловной зависимости от Виндельбанда стоит и «Предмет познания» Риккерта[8], ибо разница лишь в том, что эта книга Риккерта сильно суживает и утончает этический телеологизм Виндельбанда, определенно замыкая его в сфере логических проблем и понятий. Последние же работы Риккерта, равно как и построения Ласка, сводятся к *интеллектуальному узрению* мира ценностей и форм как мира живущего и проявляющегося в целой системе определений, абсолютно не применимых к явлениям психофизической действительности. Исходным же пунктом такого *раскрытия глаз на этот мир от Абсолюта* является, как для Риккерта, так и для Ласка, *непосредственное переживание*, причем Ласк идет так далеко, что утверждает мыслимость «категории сверхчувственного» в связи с безусловной принципиальной возможностью переживания метафизического мира. Безусловным и интересным защитником *метода созерцания* в аспекте критической философии является Гуссерль, все решительнее освобождающий свое *феноменологическое узрение смыслового состава знания* от изначальных пут дескриптивной психологии. Очень далека от рассудочной дискурсивности и вся школа «созерцательного интеллектуализма» Когена, стоящая под очевидным влиянием Платона. Если ко всему этому прибавить еще то, что, пользуясь всеми этими разнообразными методами, современная философия во всех своих проявлениях не переставала ни на минуту бороться за чистоту осуществления своего метода, не переставала, значит, тратить все свои силы на то, чтобы, по прекрасному и точному выражению Б. В. Яковенко, взять Абсолютное так, «как если бы оно не бралось, а просто было», или говоря иначе, говоря в пределах моего образа зашедшего солнца, не переставала все время стремиться к тому, чтобы отделить в освещенном предмете не светлую его часть от темной, но свет от освещенного им, то проведение основных контуров современного неокантианства в целях этого письма можно считать законченным.

Я не сказал о неокантианстве ничего нового и ничего оригинального. Все сказанное мною Вам будет не трудно проверить, перелистав труды затронутых мною вслед за Вами мыслителей

и Ваш «Символизм». Перелистав же их, Вы убедитесь, надеюсь, в том, что я прав в каждом своем положении. Убедитесь в том, что Вам нельзя серьезно говорить о недостатках неокантианства, о том, что в нем почти ничего не осталось от Канта. И нельзя потому, что как бы гениальны ни были Ваш «взгляд и нечто» на философию, все же Вы не имеете нравственного права противопоставлять его тому громадному и серьезному труду, который многие из кантианцев несли всю свою жизнь над усовершенствованием завещанной им Кантом системы. Нельзя Вам также высмеивать и Ласка с его «формой формы», ибо Ласка Вы серьезно не знаете, ибо не ведаете Вы, что его форма формы знаменует собою глубокомысленное воскрешение Плотина, непосредственную разработку центральной мысли плотиновского учения о категориях. Высмеивать же Плотина даже и Вам не под силу...

Кончая изложение тех мыслей, которые должны были показать Вам, что никакого кругового движения в действительности не происходило и что Ваше толкование неокантианства совершенно неверно, я не могу не высказать Вам моей последней надежды, что Вы искренне признаете себя разбитым наголову, если только Ваша новоявленная ненависть к «голове» еще не окончательно обезглавила Вас.

Итак, кругового движения в действительности не происходило. Согласно вступительным замечаниям моего письма, факт этот обертывается для меня необходимостью предположить, что если и не круговое движение (это было бы слишком закономерно), то некоторое хаотическое вращение всех проблем и вопросов произошло в Вас самих. Я не могу закончить моего письма, не сказав Вам несколько слов по поводу этого вращения Вашего Я.

Вы сами признаетесь в том, что в Базеле Вы увидели себя «повернутым на себя самого». Это созерцание Вашего прошлого я считаю моментом зарождения в Вас Вашей гневной статьи, ибо прошлое Ваше вызвало в Вас пламенное самоосуждение. В чем же Вы осудили себя? Ответ ясен: в том, что Вы пережили «Трагедию без названия». Свершили «сальто-мортале человека с резиновой головой». Ведь не скажете же Вы мне, что я ошибаюсь и что, рисуя человека, летящего в бездну вниз головой и читающего в этом положении «Критику чистого разума» снизу вверх и справо налево, так что вместо разума выходит «восточная ерунда Амузар», Вы могли иметь в виду кого-нибудь другого кроме себя самого. Нет, Борис Николаевич, для этого Ваш автопортрет слишком точен. Не Вы ли летели еще так недавно в бездну вниз головою, не Вы ли ухватились затем за кантианство и приспособили его так, что смогли расположить свой богатый опыт мистика и художника в наглядных графах его методологических построений («Эмблематика смысла»). Не Вы ли, наконец, были тем единственным «фи-

лософом-модернистом», который, постоянно летая по безднам, должен был придать новоусвоенной системе большую портативность и который избрал для этого путь легкой стилизации неокантианства в духе восточной мудрости, о чем определенно свидетельствует свершенное Вами в «Символизме» превращение Риккерта, этого наиболее трезвого из всех мыслителей кантианства, в восточного дервиша.

Одно только непонятно мне в Вашем раскаянии. Зачем Вы, вместо того чтобы винить себя, говорите как-то неопределенно о каких-то философах-модернистах вообще? Я думаю, что этого делать не следовало бы, ибо самосечение позорно и бессмысленно только для унтер-офицерской вдовы, для философа же оно крайне полезно и целительно, во всяком случае предпочтительнее ломки стульев по поводу того, что Александр Македонский оказался вовсе не героем и окончательно заблудился[9].

Ну если бы, поняв свою ошибку, поняв, значит, что Вы лично понимали Канта неверно, наоборот, Вы бы просто перевернули раскрытый перед Вами фолиант и стали бы читать «Критику чистого разума» еще раз, то все было бы очень хорошо, все обстояло бы вполне благополучно.

Вы же предпочли сделать совсем другое, *предпочли завести колесо какой-то круговой поруки*. Изначально повернув неокантианство лицом к Востоку, Вы, повернувшись на себя, недавнего приверженца неокантианства, увидели перед собою какого-то восточного человека, бессмысленно лепечущего: «Тнак Амузар, Тнак Амузар». Не желая, однако, принять на себя вину порождения этой безжизненной куклы, Вы обвинили в ее создании каких-то мифических «философов-модернистов», «зловещих» проповедников «логики взаимодействия и культуры отдельностей». Быть может, Вы хотели бы тут остановить свою круговую поруку, но ложное обвинение естественно рождало дальнейшую ложь. Для создания образа русского философа-модерниста Вам пришлось напасть на все западноевропейское неокантианство. Пришлось с «бахвальством красочности» рисовать его безжизненность и духовную нищету, его «мещанский бытовизм» и его комфортабельное созерцание последних высот с террас швейцарских отелей. Я должен сказать: образы Ваши изумительно пластичны, и я уверен, что эта *самодовлеющая пластичность будет многими и очень многими наивно принята за портретную меткость и точность*. Но тех, кто Ваших вчерашних друзей знает воочию, тех Вы не обманете, те за всею пышностью и всем остроумием Ваших образов прекрасно увидят Вашу личную глубокую вину; прекрасно поймут, что Вы только потому были ныне принуждены повернуть Ласка к схоластике, что уже раньше вращали Риккерта на Восток.

*Я прекрасно понимаю, что вынести такое круговращение ответственности, такое бегство от собственной вины, душе человеческой крайне трудно,* почти невозможно. Поэты же издавна врачуют свои души тем, что *бессознательно проецируют происходящее в них во внешнюю действительность,* в действительность окружающего их мира. К самоисцелению такой объективацией естественно прибегли и Вы, и вот *Ваше бегство от собственной вины побежало по миру в форме Вашего обвинения, направленного против театра и живописи, литературы и философии.* Но целительная объективация эта исцелила Вас не окончательно. Увлекшись литературною игрою в катанье обручей, несясь за подпрыгивающими по зеленому лугу жизни самодельными обручами кругового движения во всех областях культуры и подстегивая их Вашим метким сатирическим бичом, Вы совершенно не замечаете, что самый зловещий круг вечного возвращения уже готов замкнуться в Вашей резвящейся душе.

Вы призываете: «еще раз возьмемся за посохи и — вверх, вверх, на этот раз по спирали». По спирали, — хорошо, но причем тогда цитируемая Вами «простая, честная правда».

In deinem Denken leben Weltgedanken...
In deinem Fühlen weben Weltenkräfte...
In deinem Willen wirken Weltenwesen... [10]

Истина этих слов неоспорима; но не слишком ли уж неоспорима она, не слишком ли уж бедна! Ведь если вытянуть в один бесконечный фронт все философские системы без различия направлений и значительности, от Анаксимена до Л. М. Лопатина, то возвещаемая Вами истина протянется вдоль всех их длинною прямою нитью, прямою линией «дурной бесконечности». Но, будучи дурной бесконечностью, т. е. *только* банальностью, приводимая Вами истина не признает себя в Ваших устах за таковую. Нет, она стремится выдвинуться вперед, как нечто существенное и оригинальное, как нечто такое, что нужно помнить тем, которые стремятся вверх, вверх по спирали. Но безнадежно старое, выдающее себя за новое, приводит по разоблачению своих ложных притязаний все к тому безнадежно старому, к разбитому корыту у синего моря, т. е. описывает полный круг. Цитируемые Вами строки *не только дурная бесконечность, но и порочное круговое движение.*

Берегитесь, берегитесь!.. Не сели ли Вы, собравшись путешествовать вверх по спирали, верхом на деревянного карусельного коня. На таком коне Вы далеко не ускачете, во всяком случае, не дальше профессорских кабинетов и швейцарских отелей.

Борис Николаевич, истина философии воистину дается только тем, что берут ее бескорыстно, а не спасаются ею от мистических головокружений. Она дается только тем, кто любуется ею — как

синим небом, а не лечится ею, как «логическим нашатырем». Верю, что если Вы войдете в Истину философии и встанете в ней твердою стопой, то она перестанет предательски вертеться и возвращаться вспять. До тех же пор, пока Вы будете только корыстно увиваться вокруг нее, Вам будет постоянно казаться, что она вертится вокруг Вас, и не только вертится сама, но и оправдывает всякое верчение.

Но, конечно, постижение философской истины требует громадной работы, а потому оно требует времени, времени и еще раз времени.

Вы же ежегодно меняете свою философскую точку зрения и ежегодно оповещаете читающий мир о свершившемся в Вас превращении. *Но нельзя публично жить на авансцене своей личности.* У авансцены расположена суфлерская будка. У суфлерской будки говорят чужие слова.

Борис Николаевич, я, и не я один, но вместе со мною и многие другие, — мы все ждем от Вас Ваших собственных слов, слов светлых, новых и больших. Мы не хотим, мы окончательно не хотим, чтобы Вы — Андрей Белый, на которого мы все смотрим снизу вверх, которому бесконечно верим и от которого ждем совсем большого, вещал бы и остроумничал под суфлера.

12 Зак. 3458

## Александр ЗАКРЖЕВСКИЙ

# Религия. Психологические параллели

<фрагмент>

### XI

Шумит, шумит знакомым перезвоном
Далекий зов, из Вечности возникший:
Безмирнобледная, увитая хитоном
Воздушночерным, с головой поникшей
И с урной на плечах, глухим порывом
Она скользит бесстрастно над обрывом.
Поток вспененный мчится
Серебряной каймой.
И ей все то же снится
Над бездной роковой.
Провалы, кручи, гроты,
Недвижимы, как сон,
Суровые пролеты
Тоскующих времен.
Все ближе голос Вечности сердитой...
Оцепенев, с улыбкою безбурной,
С душой больной над жизнию разбитой —
Над старой, опрокинутою урной —
Она стоит у пропасти туманной
Виденьем черным, сказкою обманной.

*Андрей Белый*[1]

Земля заслонила для Розанова все. Кроме земли ничего и нет. Он словно забыл, что существует вечность... Но Достоевский этого не забывал. Если он даже и не думал постоянно о вечности, то уже во всяком случае — он ее чувствовал... Она пробивалась сквозь его замыслы. Она являлась Мышкину в его безумных снах. Она мучила Кириллова, и хотелось ему заключить ее в один миг. Она представлялась Ивану Карамазову в его беседах с чертом[2]. Чувствовал он ее, чувствовал. Чувствовал ужас хаоса, над которым царит она, постигал кружение миров в ее море бездонном,

и угасание их, и пожары, и пепел их, и смерть, и вновь воскресенье, и вновь кружение, и возврат к прежнему состоянию, и тоску людей, и тоску вселенной, охваченной со всех сторон неизвестностью... Он понимал, что «теперешняя земля, может, сама-то биллион раз повторялась; ну, отживала, мутнела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала, опять вода яже бе над твердью, потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля — ведь это развитие, может, уже бесконечное число раз повторяется, и все в одном и том же виде, до черточки... Скучища неприличнейшая!..» *

Кто постигнет это — тому уже земля нипочем. Будет в каждом изгибе жизни видеть странные отражения. Будет чувствовать вечное кружение. Вся жизнь покажется маленькой шуткой, оскорбляющей вечность, и эта последняя зачарует, обессилит, пройдет сквозь душу — и оторвет от мира...

Кто знает вечность — тот знает тайну. И вот — вся жизнь лишь призрак ненужный, ибо не здесь лежит душа, здесь она лишь мучается категориями и разумом, здесь — смерть ее, а высшая и единственная реальность скрыта от глаз — и оттого, что скрыта — голоса поют в тишине, всё зовут, манят, и небеса, и облака, и звезды — всё — *часть* души, всё — мир ее единственный, и к нему она рвется, и его она жаждет, а здесь лишь тоска и смерть...

Вечность — пристань, красота и ужас... Вечность — музыка несказанного. Вечность — покой и забвенье... И кажется — она не обманет. Она — прекрасна и чиста... И кажется, в голубом ее царстве — отрада и освобождение... И верится, что спасет она от тоски и от смерти, и от жизни, ибо в ней — граница и начало, ибо в ней — ключ к пониманию того, что не понятно теперь.

Как любил ее Ницше!.. Она была его единственной любовью. В ее тайне постиг он ненайденный в пределах земного смысл... В один из его многострадальных дней она прорвалась вихрем жгучим сквозь пространство и время... Она явила ему тайну вечного возвращения... Это был знаменательный день, никогда не мог он забыть его. Вся душа содрогнулась, было близко безумие. Этот твердый и мужественный человек от надрыва в понимании вечности — разрыдался. Стал беспомощен и слаб, как ребенок. В его орлиных, хищных глазах отразилась лазурная улыбка вечности. Это было как в припадке безумия.

Сидя у подножия скалы, среди торжественного шума леса, Ницше не мог удержаться от бурного рыданья. Мысль, поразившая его, была слишком мучительно, слишком болезненно, слишком глубоко понята и *пережита* им. Эта мысль была как озарение свыше. Задыхаясь от кровно пережитой волнующей истины, Ниц-

---

* «Братья Карамазовы» [3].

ше сидел неподвижно, как пришибленный, сливаясь с бездонным молчанием леса, и по лицу его текли слезы, и весь вид его напоминал раненого орла, который уже не может летать... Пронзенная душа трепетала в муке, и водопад огненных мыслей рассыпался в мозгу каскадом палящих искр.

Он думал: «Время в своем бесконечном течении, в определенные периоды, должно неизбежно повторять одинаковое положение вещей. Это необходимо, значит, необходимо и то, что всякое явление повторяется. Следовательно, через бесконечное, неограниченное, непредвиденное количество лет человек, во всем похожий на меня, полное воплощение меня, сидя в тени этой скалы, найдет в своем уме ту же мысль, которую нашел сейчас я, и эта мысль будет являться в голове этого человека не один, а бесчисленное количество раз, потому что движение, управляющее всеми явлениями, — безостановочно...

Мы — только тени слепой однообразной природы, мы пленники минуты... Мгновенье непреходяще, если оно вечно возвращается, малейший миг является вечным памятником бесконечной ценности и каждый из них божественен...

Пусть все беспрерывно возвращается, это есть высшая степень сближения между будущим и существующим миром: в этом вечном возврате заключается высшая точка мышления» *.

Эта мысль стала излюбленной темой всех настроений Ницше, только идея вечного возврата помогла ему постичь все значение вечности, она приобщила к ней его душу, она сквозь хаос вселенной вывела его на голубые поля восторга. Ибо высший восторг — это познание вечности. И именно оттого, что она неизвестна, что она прекрасна своей безумной неизвестностью, что закрыта она для чувств и для понимания, что в ней слиты всё и ничто в одну непостижимую гармонию — именно от этого восторг и трепетание, и радостная дрожь надежды... Ницше — атеист и богоборец — молился вечности, она заставляла его рыдать и томиться, она вызывала в нем божественное желание, она манила его к себе, она его вдохновляла.

...Он не в силах был облечь ее в образ... Он не в силах был постигнуть имя ее — странное и роковое... Но он писал для нее... У него не было женщины — вдохновительницы, ее заменяла для него вечность... Но и он постигал, что душа ее — женственна... Но все очарование этой женственности, этой роковой Софии, так ясно открывшейся Соловьеву, — было и ему ведомо, только сознавалось смутно...

И вот — детский восторг Ницше перед вечностью — восторг, соединяющий его с нею в одном внемировом, страшном поцелуе...

---

* *Галеви*. Жизнь Ф. Ницше[4].

И вот — песнь Ницше, песнь волшебного упоения, страдальческая песнь открывшейся истины, заменившей для него религию... В этой песне понятна вся его трагедия.

«О, как же не стремиться мне к вечности и к брачному кольцу колец — к кольцу возвращения?

Никогда еще не встречал я женщины, от которой хотел бы иметь детей, кроме той женщины, что люблю я: ибо я люблю тебя, о вечность!»...

Для Ницше идея вечности была утешением. Не каждый может жить этим утешением, ибо слишком оно не реально (в обычном смысле слова). Мы все любим утешения реальные, но когда наше реальное рассыпается прахом, когда оно гниет, когда оно зловонием своим начинает возбуждать тошноту — мы сожалеем, зачем полюбили его!.. И не лучше ли в таком случае избегать реального или же, дойдя до черты, где оно начинается — возвращаться назад?... Не лучше ли, не выгоднее ли для нас любить только полеты и призраки, и из призраков, пусть даже из обманов, — творить свое вечное?... Не лучше ли обмануть себя так, чтобы никакая сила не смогла распутать сетей обмана?... И в обмане — молиться, и таять, и грезить, и сладостно верить в забвенье... Ибо самый последний обман, в котором заключено нечто от вечности, — в тысячу раз радостнее грубой и пресной житейской правды... А может, в призраках-то и снах — наше счастье, наша земля?..

Из современных наших писателей — конечно, безумнее всех влюблен в вечность Андрей Белый... Ему она улыбается в лазури... Его зовет она... Ему напевает она песню свою — восторг белолилейный, песню — вознесенье, песню — влюбленность... И это она кружит его в метелях хаоса, в тяжелых снах, в усталости дней, чаруя, замыкаясь в таинственное кольцо, чертя тайные, сверкающие то рубинами, то алмазами, то заревым пурпуром — знаки свои в черных далях тоски и уныния... И ему тоже она открыла загадку возврата... И, сгорая в золотых лучах солнца, надрываясь в безумных пророчествах, сжигая душу и рассыпаясь пеплом усталости, — он неизменно верен ей, он не потерял вещего уменья — слышать всегда, неизменно — всплеск ее колдующих волн, видеть лазурное отражение ее на тусклой поверхности глубин своих бездонных, видеть облеченный в золото лик ее строгий и нежный, всюду, всегда и везде все тот же, все тот же до муки!..

А. Белый — поэт особенный. Он весь в мерцаньях: вспыхнет, зажжется, рассыпется, угаснет, исчезнет — и кажется — вот не вернется... Но вот, — уже на другом полюсе, — снова зажигается пламя его бледное (бледное от муки), и снова горит тревожно, трепетно, лихорадочно, и снова, промерцав мгновенье, — исчезает, чтобы возникнуть на новом месте...

Сколько раз изменял он свою почву, пересаживался... Но почвы — разные, а он-то все один. И куда бы он ни пересадил себя — всегда узнаю лик его: — пламенная боль струящаяся, которая тает от силы своей, — всегда неизменный: — и тогда, когда он пророк, и когда захочется ему вдруг по щучьему велению переодеться в марксиста, и даже тогда, когда он поклоняется научной поэзии, — всегда для меня он один и особенный...

В чем его особенность? Это труднее сказать, и несравненно легче почувствовать. Когда прочтете его страницу — сначала голова закружится, и мне случалось видеть, как многие от него отворачивались и ворчали: «ну, зачем не говорит по-человечески», и для этих он становился врагом... Но были и такие (немногие), которые, раскрыв страницу его книги, — поражались, потом перечитывали еще, и еще — и вот строгая, недоверчивая сосредоточенность сменялась восхищением: странно поражала музыкальность речи, и что-то вещее в ритме слов, и эти неожиданные провалы среди легко бегущих строк, и внезапная озаренность, почти детская, и волнующее сочетание юмора с философской серьезностью, и наконец — эта лазурная, гибкая, нежно изящная напевность стиля, говорящая о родственности с Ницше — напевность, ведущая мысль к заповедным далям. Поражала также одна странная в нем черта: метод рассуждения: он с одной стороны чисто логический, но само-то построение силлогизмов основано на музыке, у него логика носит характер ритмичности, у него рассуждения проникнуты напевностью. И вот эти немногие говорили, закрывая книгу: «Да, Андрей Белый — совсем особенный»...

. . . . . .

Какая чистая, ничем не омраченная прозрачность! Мир — это золото в лазури вечности, и во всем — очарованность, и во всем — мечта и восторг... Кажется — в майский чудный день юная душа распахнулась навстречу солнцу... Безмятежность... Безбурность... Улыбка... Жизнь — роскошная радуга символов, жизнь — цветение, жизнь — заколдованный сон... И кто-то томится во сне, кто-то рыдает в восторге, что пробуждение близко, кто-то тихий и еще нерожденный в сладостном волнении напрягает душу свою и молится, «чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна!..» * Но еще не все понятно, еще все живо юною радостью, чудесным блеском лазури, искрометным весельем рубиновых и алмазных огней, еще все дышит счастьем...

Счастье... Оно, как птица белая, кружит душу над пропастями, ворожит, уносит, ласкает... Лебедиными крыльями забвенья баюкает душу птица чудесная, и не слышно волнения, и не видно

* 1-я симфония.

туч, и не страшно: в бесконечной лазури — простор, и свобода, и высь, и в лазурном молчаньи снятся золотые сны...

Обняла душу, прильнула, уносит Вечность... И это не жизнь, это — сказка, это отблески рая в душе, это восторг... Сладостно пить вино огневое — вечность... Носясь над пропастями — жмурить глаза и смеяться... Солнечные брызги опаляют лицо... И вверху — и внизу — и вокруг: — бесконечность, восторг, опьянение... Пышным букетом цветет душа, ей снится полет столетий, ей грезится Лик огневой, золотой, чудесный. Леопардова шкура зари опьяняет блаженством... На корабле облаков по волнам лазури мчится душа к чуду весеннему, смеется, рыдает, горит, она вся в песне, она вся в молитвенных звуках, вся в ожидании; рассекая алмазными веслами безбрежность — мчится и мчится, лелея в мечтах и надеждах образ свой чудный, искру священную, свое Золотое Руно!..

От воздушного пьянства
Онемела земля.
Золотые пространства,
Золотые поля...[5]

Все тонет в изумрудных волнах... Белые гребни волн отливают багряным... Острова... Острова светозарного счастья... Искры веселья... Пурпур зари... Огненное золото символов — словно драгоценная оправа алмазов... И в алмазах — бездонность... Улыбки... Громовые раскаты... Великаны на склонах гор — как свинцовые громады туч — громоздятся, вступают в борьбу, оглашают воздух ревом своим, обрушиваются в море... В темных гротах — карлики, уроды, попыхивают зловонные трубки, смеются, замышляют недоброе... Сказка ли, сон ли усталый?.. Никто не даст ответа!.. И как будто не существует ночей — бесконечный, атласисто-нежный, золотой, пламенный день протянулся сквозь жизнь беззакатным сиянием. Ослепительные лучи жалят душу. Широта, золотая прозрачность, веселье. Тихий бархат знойного полдня распахнул пурпурные крылья свои...

Солнца контур старинный,
Золотой, огневой...

Опьяняет сознание солнечный восторг... Вот полет кораблей в море лазурном достигает чудесной страны, искры золотые дрожат на веслах, в разверстую душу льется каскад золотистого, пламенно-жгучего солнца... Закипает восторг... Напрягаются крылья...

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.

На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.
Земля отлетает...
Вино
мировое
пылает
пожаром
опять:
то огненным шаром
блистать выплывает
руно
золотое,
искрясь.
И блеском объятый,
Светило дневное,
Что факелом вновь зажжено,
несясь
настигает
наш Арго крылатый.
Опять настигает
свое золотое
руно...[6]

Да, это заря... Заря золотая... И пусть туманы нависают над морем, пусть волны взрываются грозною тучей — все ясно в душе, все ясно и чисто, как в детстве, и крылья, и сны... Не надо тревоги, не надо морщин на глади покоя, не надо сомнений!... Душа закружилась в высоте и горит блаженством, она юна, она свежа, она голубая, голубая до последних глубин своих, и светит экстазом весны!..

Пусть туманна огнистая даль —
Посмотри, как все чисто над нами.
Пронизал голубую эмаль
Огневеющий пурпур снопами.

О, что значат печали мои!
В чистом небе так ясно, так ясно!..
Белоснежный кусок кисеи
Загорелся мечтой виннокрасной.

Там касатки кричат, уносясь.
Ах, полет их свободен и волен...
Светозарные волны, искрясь,
Озаряют кресты колоколен...[7]

Горит день... Но вот незаметно, неслышно, закатывается солнце... Протянулась золотая усталость заката... Прохладно... Разго-

ревшуюся в весельи и радости душу окатила прохлада — и тревожно, и жутко... Темнеет лазурное небо... И море рокочет так глухо, так глухо... И в насторожившейся душе сквозит глубина...

Глубина трепещет в груди, надрывает ее, слезами, слезами просится наружу. Опускаются крылья. Тоска... Неужели «наши души — отражающие золото»[8] в сумерках теряют восторг свой пьяный, радость свою?... Да, это уже не то... Вялый покой дышит отравой... Глубина, глубина прохладная, манящая — окутывает душу туманом. Там, на дне ее отражаются звезды, отражается небо... Скоро тьма унесет в глубину... Скоро конец...

Неужели нет уже золота?... Неужели не видно лазури?... Да, все тускнеет, бледнеет... Это в душу впилась ледяная змея тоски, змея глубины манящей, сосет, изводит, больно... Теперь тревога, теперь забвенье нарушено... Предчувствия... Больные грезы... Глубина зовет...

В печали бледной, виннозолотистой,
Закрывшись тучей
И окаймив ее огнистой,
Сребристо-жгучей,
Садится солнце красно-золотое...
И вновь летит
Вдоль желтых нив волнение святое,
Овсом шумит:
«Душа, смирись: средь пира золотого
Скончался день.
И на полях туманного былого
Ложится тень.
Уставший мир в покое засыпает.
И впереди
Весны давно никто не ожидает.
И ты не жди...
Нет ничего... И ничего не будет...
И ты умрешь...
Исчезнет мир и Бог его забудет,
Чего ж ты ждешь?».
В дали зеркальной, огненно-лучистой,
Закрывшись тучей,
И окаймив дугой ее огнистой,
Пунцово-жгучей,
Огромный шар, склонясь, горит над нивой
Багрянцем роз.
Ложится тень. Качается лениво,
Шумит овес...[9]

Глубина отравляет... Там, где возникает глубина — не избежать водоворота... Ядовитые испарения поднимаются над нею, проникают в душу, и душа болит, и душа замирает в боли... Хочется крикнуть, надорваться, разорвать пелену, понять... Но знает

душа, что, быть может, всё — только сон, и нет надежды проснуться, и никто не разбудит... Долгий, тяжелый сон длится века, и во сне — отражения, это мир... И во сне другой сон — еще глубже — это самосознание...

Кто-то обманул предвечно... Все двери запер и бросил в море ключи... И никто не откроет дверей и не скажет — вот я... Все вещи закрыты для чувств, все вещи дают лишь отражения, но как убедиться — верны они или нет, но как убедиться, что нет сна, и где критерий действительности?.. Кто-то обманул навеки!..

Бескровность, бестелесность предметов навевает сонливую скуку... И уже не хочется бороться с отражениями, — пусть отражаются!.. И снова грезит душа, и ей больно, и ей тяжело... Но кто-то старинный баюкает усталую душу, баюкает грустью, шепчет ей свой вечный, свой жуткий, свой сонный покой:

...Моя дорогая, усни...
Закатится время... Промчатся как лист золотистый
Последние в мире, безвременьем смытые дни!..[10]

А над круговоротом снов, над хаосом возникающих миров, над жизнью и смертью, над временем и пространством — опрокинулся Лик жуткий и пленительный — Вечность... Слушает и как будто не слышит, знает и как будто ничего ей неведомо, видит все извилины души и бесстрастна... Но когда душа пропадает в бездонных колодцах глубин — Она отражается вверху Ликом своим пречистым, зовет... И от нее струятся напевные чары... И она спасает от бездн...

Она начало и конец, бездна рождения и бездна смерти... Она — божественная песнь гармонии... Рассеивает мрак хаоса и смотрит лазурными очами... Зовет...

И она расцветает в любви, и любовь без нее мертва... Она сквозит в каждой глубокой мысли, и без нее немыслим восторг... Она знает пути.

Она знает последнюю тайну, которая никогда не откроется. Она мука бескровная, бестелесная красота, безмирная высь... Вот закипает, струится, маячит, волнует, пробуждает молитвы, в звездах и тучах она, в снах и блаженстве экстаза — всюду льется лазурной рекой, журчит, уносит, зовет.

Склоняется над молитвами, тихо журчит, напевает, душу объемлет зовом своим напевным:

Я так близко от вас,
Мои бедные дети земли,
В золотой, янтареющий час...[11]

И вот — влюбленность... И тоска замирает, сливаясь с блаженством... И снова в тоске огневеет заря и лазурь, и снова прозрач-

ность... Так молятся только влюбленные... Только влюбленность эта особенная: кто проник в ее тайну — тот для мира погиб навсегда... Но он счастлив безумно. И счастье земное — дым... И земля уплывает в лазурь... И солнце... И искры... И розы...

В венце голубом Она замирает в небесах, опьяняет вином поцелуйным, навевает истому блаженства...

Образ возлюбленной — Вечности —
Встретил меня на горах.
Сердце в беспечности.
Гул, прозвучавший в веках.
В жизни загубленной
Образ возлюбленной,
Образ возлюбленной — Вечности,
С ясной улыбкой на милых устах... [12]

. . . . . .

Из бездонности вечность уносит человека в другую бездонность, а потом снова хаос, снова кружение, снова человек отрывается и падает на землю, чтобы повториться, а там глубина зовет, призывает назад, рыдает сквозь хаос, к колыбели своей призывает... И жизнь лишь отражение в зеркале вечности — тусклое, смутное... Целый слой отражений... И нельзя постичь, где начало и где конец. И нельзя распутать узла. И нельзя проснуться от сна...

Идея вечного возвращения захватила Белого. Вот она звучит в его творчестве основным мотивом. Она его измучила. Научился проникать в безмирное, стал тяготиться пространством и временем. Но влюбленный в Канта, знал, что не избежать ему этих цепей, знал, что всё лишь — явление и что мир возникает лишь в пространстве и времени... Отсюда иллюзионизм в его миропонимании. Словно царство теней получилось в сознании вместо мира... Полюбил эти тени, нравилось, что они нежные, прозрачные, легкие... Полюбил отражения... Стал забавляться игрой теней, пока не пришел к сознанию, что всё — лишь сон, что нельзя пробудиться от сна... И стало душно.

В бесконечном сне миров отражается Вечность. Баюкает... Нарастают видения... Слышится, как смыкается кольцо времен и потом снова разрывается, чтобы исчезнуть в веках и снова безумно стремиться к соединению... Видится, как затерялся человек во мгле, а потом через некоторое время то же лицо его возникает на другой вселенной — и снова рассыпается, и снова кружится, стремясь к возврату... И так бесконечно... А жизнь — лишь призрак, длящийся мгновенье... А в жизни все напоминает царство, погибшее в веках, царство блаженства... А в жизни — лишь отражения...

И хочется вернуться. И больно, что нет пробужденья... И страшно...

А жизнь мучает бестолковою пляской теней...

В 3-й симфонии («Возврат») идея вечного возвращения, идея, навеянная образом Вечности, пречистой Возлюбленной — получила яркое и оригинальное выражение... Здесь А. Белый окончательно понял всю глубину ницшевского трагизма, трагизма возврата... Но Ницше это ужаснуло... Он понял, что мы — обреченные... Белый же знает, что возврат не бессмысленное повторение, что возврат — провал в голубую бездонность, что глубина над нами обещает блаженство, что душа мира зовет и что близко свидание... Белый знает тайну влюбленности в вечность. И возврат — купель крещения в лазурных водах... И возврат — вознесение от земли в бесконечность... Между вознесением и новым повторением — бездонность, забвенье, прозрачная радость души...

Песнь Ницше, песнь вечного круговорота, песнь хаоса звучит в ушах А. Белого, не переставая... Вслушивается, вникает... Да, это так... В этом — главная тайна, в этом — ключ... Нужно только понять... И века повторяют эхо, и эхо мчится сквозь строй веков — эхо основного напева:

«Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия. Все умирает, все вновь расцветает, вечно бежит год бытия.

Все погибает, все вновь устрояется; вечно строится тот же дом бытия. Все разлучается, все снова встречается, вечно остается верным себе кольцо бытия» *.

Да, откликается Белый на зов Заратустры, — да, это так... В этом — вечность. В этом — надежда. Нужно полюбить возврат, нужно полюбить голубую тайну... С тайной слиться навек... Убаюкать, убаюкать себя... Прозреть... Отдохнуть... Время так устало... Пространство так износилось... В возврате — шум вечного моря, восторг, глубина, свидание... Да, «все повторяется. Сумма всех комбинаций атомов вселенной конечна в бесконечности времен, и если повторится хотя бы одна комбинация, повторятся и все комбинации. Но спереди и сзади — бесконечность; и бесконечно повторялись все комбинации атомов, слагающих жизнь, и в жизни нас повторялись и мы. Повторялись и повторимся. Миллиарды веков, отделяющих наше повторение, равны нулю; ибо с угасанием сознания угасает для нас и время. Время измеряем мы в сознании. И бесконечное повторение конечных отрезков времени, когда нас нет, создают для нас бессмертие этой жизни. Мы должны наполнить каждый миг этой жизни вином счастья, если не хотим мы бессмертного несчастья для себя» **.

Там, где-то, в одном кольце времени слушает идею возврата Заратустра и постигает ее до глубины, и не хочет верить, боится губительной истины:

---

* *Ницше.* Так говорил Заратустра[13].

** *А. Белый.* Арабески (Ф. Ницше), с. 89.

«И этот медлительный паук, ползущий при лунном свете, и этот самый лунный свет, и я, и ты, что шепчемся в воротах, шепчемся о вечных вещах, — разве все мы уже не существовали?..

И не должны ли мы вернуться и пройти этот другой путь впереди нас, этот длинный плачевный путь, — не должны ли мы вечно возвращаться?» [14]

«Теперь я умираю, и исчезаю, сказал бы ты, и через мгновенье я буду ничем. Души так же смертны, как и тело.

Но связь причинности, в которую вплетен я, опять возвратится — она опять создаст меня. Я сам принадлежу к причинам вечного возвращения».

«Я снова возвращусь вместе с этим солнцем, с этой землею, с этим орлом, с этой змеею — ни к новой жизни, ни к жизни, похожей на прежнюю; я буду вечно возвращаться к той же самой жизни, в большом и малом!» *

Здесь, в другом кольце этой жизни — слушает ту же поющую в душе мысль маленький, чахоточный магистрант — Хандриков **, пробуждаясь от сна в веках к несчастненькой, серенькой, придушенной жизни... Пробуждался, видел потоки серого утра в комнате, ребенка, обжигающегося кипятком и ревущего благим матом, видел заостренное личико жены своей — Софьи Чижиковны — и ничего не понимал... Действительность казалась страшным сном... А снившийся сон вечности — действительностью... И еще рокотало море в ушах — море вечности...

Хандриков повторился... Где-то он был маленьким ребенком, играющим на берегу моря. Где это было, когда — разве можно сказать?... Но он знает, что это было, и то, что было тогда — повторяется теперь, в этой жизни, но в измененном виде, повторяется в тех же красках и звуках, повторяется и манит к себе, в глубину бездонную, в глубину голубую...

Как живо помнится: тогда было все так ясно, так радостно... И лазурь улыбалась. И солнце ласкало... «И в море раздавалось сладкое рыданье: это восторг перерос вселенную»...

И его тянуло в бездонность, куда манил змий, и к нему выплывал играться неуклюжий крабб, и Старик громыхал шагами по кручам, спасал от змия, лукаво щурился, старик — исчислитель времен... И на груди его колыхалось ожерелье, и к ожерелью был привешен знак неизменной вечности... Старик был озабочен вычислениями, замышлял повторения, ухмылялся в бороду... Шептал: «Созвездие Волопаса прожило сто миллионов лет. Проживет и еще столько же... А к созвездию Пса приблизилась яростная комета»...

---

* *Ф. Ницше*. Так говорил Заратустра [15].

** *А. Белый*. 3-я симфония.

Старик был совсем особенный. Уходил в туман, направлялся к созвездию Геркулеса... Старик мучил ребенка своею властью. Старик направлял его к гроту, где всё знают, откуда направляются, где под струевой смех — безнадежный, печальный — злой колпачник рассказывал ему сказку о будущем...

А вокруг была лазурь и ширь, и волны...

Тогда все было особенное... Но уже и тогда ребенку казалось, что все это уже где-то было, но кончалось печалью... И так же мучил Старик... Старик — исчислитель времен, повторитель... Старик кружился около ребенка, думал: «Нет, его не спасешь... Он должен повториться. Случится одно из ненужных повторений его»... Старик летел и кричал: «Ребенок повторится, на каждом застывшем бриллианте возникнет он для вечных повторений!»...

И была тревожная тишина, и знакома темная глубина заката... И несся вдали херувим багровым метеором, оставляя на море летучую полосу огня... И море шептало «не надо, не надо»... И херувим рассыпался потоком искр»...

Тогда старик объявил ребенку: «Ты уйдешь. Мы не увидим тебя. Пустыня страданий развернется вверх, вниз и по сторонам. Тщетно ты будешь перебегать пространства, необъятная пустыня сохранит тебя в своих холодных объятьях. И тщетен будет твой голос. Но пробьет час. Наступит развязка. И вот пошлю к тебе орла»...

И ребенок исчез в водовороте времени, несясь на землю, чтобы воплотиться в Хандрикова... А там на его месте уже сидел другой ребенок и тоже ждал своей участи... А там была ослепительная лазурь и безмятежно рокотало море. И была тишина. И в «мировых объятьях, чернобредовых, несся херувим багровым метеором, оставляя на море летучую полосу огня... И море шептало: “не надо, не надо”... И херувим рассыпался потоком искр»...

И казалось, что кто-то освящает законы времени и пространства всё одним и тем же напевом — печальным и вещим, освящает миры и хаос: «Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия. Все умирает, все вновь расцветает, вечно бежит год бытия»...

Ребенок проснулся в магистранте Хандрикове... Несчастен и худ был маленький Хандриков... Всего боялся, ибо все напоминало колыбель его — там, за порогом вечности... Занимаясь в лаборатории — страшился доцента Ценха с зловещими красными губами и испытующим, ненавидящим взглядом. Ценх был сух и педантичен, любил науку и считал Хандрикова бездарностью. Но последнему казалось, что Ценх задумал против него что-то недоброе. Образ искусителя колпачника из грота сквозил в Ценхе, обдавая морозным дыханием страха... Ценх вел процесс с психиатром Орловым — и это тоже казалось особенным.

Подчиняясь кому-то старинному — Хандриков занимался в лаборатории, таскал на плечах ревущего младенца, был верен серенькой Софье Чижиковне, ездил в конке, отбывал жизненную повинность... Но все было странно. Все напоминало что-то особенное, навеки погибшее. Все волновало скрытым смыслом своим.

Работая в лаборатории, Хандриков вел размышления. Приводил вселенную к нулю... Тошнило... Говорил: «работаю на Ивана. Иван на Петра. А Петр на меня. Души свои отдаем друг за друга... Остаемся бездушными, получая лишь необходимое право на существование. Получая нуль, становимся нулями. Сумма нулей — нуль. Это — ужас»... И вот «все ужасалось и разверзалось, сияя. Над головою повисла пасть — пропасть Вечности... Старые стены лаборатории казались подземными пещерами. Вдали раздавался шум моря. Но это была электрическая печь»...

Хандриков мчится в конке, изнуренный холодом и болью в груди, но и конка особенная... И кондуктор, и прохожие, и улицы — кажутся повторениями знакомого сна. И зловещая зевота всемирной скуки искривляет лицо Хандрикова. Он вспоминает, что «все это уже совершалось и что еще до создания мира конка тащилась по всем направлениям»...

А жизнь, а действительность — мертвый сон... И супруги Хандриковы кажутся «трупами, посаженными за стол». Нянчит Хандриков ребенка, и липнет к нему паутина сна. В кошмарном сне спит земля, спят профессора, спит Ценх, спят супруги Хандриковы, и Софья Чижиковна, положив желтую руку на плечо Хандрикова, шепчет: «Отчего ты не нежен со мной»? А над городом повисла бледная, круглая луна, повитая венчальной фатой. Она говорит: «Вот я, круглая, как нуль... Я тоже нуль... Не унывайте»...

У парикмахера Хандриков смотрит в зеркало и видит свое отражение. А в противоположном зеркале отражается тоже Хандриков. «И еще дальше опять пара Хандриковых с позеленевшими лицами, а в бесконечной дали можно было усмотреть еще пару Хандриковых уже совершенно зеленых. И Хандриков думал: "Уже не раз я сидел вот так, созерцая многочисленные отражения свои. И скоро опять их увижу!"»...

Но увидел старика психиатра — Орлова... Проходил Орлов с пачкой «Геркулеса» под мышкой, ухмыльнулся в бороду. И в Орлове узнал Хандриков Старика — исчислителя времен... *И тогда началось.*

Стал безумен Хандриков от мыслей своих, испорченных отражениями. Не давала делать ему вычисления Вечность. Объявлялась Вечность в каждом явлении и звала, и манила к себе: «приди ко мне!» — и ненужной казалась жизнь, и хотелось вернуться...

Отвезли Хандрикова в санаторию для душевнобольных, к психиатру Орлову... Кружился Орлов, как тот старик — исчислитель,

призывал к покою, говорил бархатным басом... Приближался возврат. *Тут понял. Увидел.*

В безумии увидел Вечность свою, колыбель безумную, царицу свою... Улыбался... Шептал невнятные слова... Радовался, что Старик спас от Ценха...

А мир близок к закату. Мир во власти Ее — Жены голубой в золотом венце, неизменной... Хочется крикнуть, призвать, разрыдаться, увидеть лицом к лицу... Но не дают кричать. Кружится старик Орлов, ухмыляется в бороду, навевает успокоительные сны. Приглашает Хандрикова кататься в лодке... Плавают они и говорят об одном (но Орлов притворяется), и Хандрикову хорошо. Над несчастьем безумия не смеется Орлов, Орлов утешает. Ведь это не Орлов, это — Старик, исчислитель времен, *оттуда*... Орлов говорил, утешал, ласкался, хитрил. Орлов заискивал: «Что значит ваше сумасшествие и мое здоровье перед мировым фантазмом? Вселенная всех нас окружила своими объятьями. Она ласкает, она целует. Замремте. Хорошо молчать»...

Молчали. Припадала к лицам росистым покоем, улыбалась... И сладко ныло сердце. Замирало сердце в муке близкого свидания... Шептала:

Я так близко от вас,
Мои бедные дети земли
В золотой, янтареющий час...

И звала глубина: «приди ко мне, побудь со мной» Глубина голубая...

«И они замирали.

Вдали несся багровый метеор, оставляя на озере летучую полосу огня. И струи плескали: “не надо, не надо”... И метеор рассыпался потоком искр»...

Однажды, катаясь в лодке — Хандриков почувствовал *приближение*. Ласкала волна, отражаясь на лице его брызгами алмазов. Глубина образовала водоворот. Глубина звала: «приди ко мне. Твоя я, твоя. Твоя навсегда». И оттуда смотрел на Хандрикова похудевший ребенок с лазурными очами и тихо смеялся над ним»... И чем больше всматривался в глубину, тем прекраснее казались опрокинутые, дальние страны. И где-то пели: «приди ко мне, приди ко мне». И ему казалось — это возникал старческий зов, знакомый и милый»...

И он решился, нырнул, захлебнулся, хотел крикнуть «иду», но не успел — потонул, исчез...

Над ним стоял белый Старик с ожерельем на шее, к которому был привешен знак неизменной вечности.

Словно улыбался Старик, словно радовался встрече, словно говорил, благословляя возврат:

«Все идет, все возвращается, вечно вращается колесо бытия. Все умирает, все вновь расцветает, вечно бежит год бытия»...

Мир для А. Белого вследствие влюбленности в вечность стал сквозным... Он далек от реальности, потому что всё лишь во сне. Он — далек от земли, потому что над землей протянулась голубая весна... Но земля приближается... Вот кружится жизнь в пляске своей унылой, медлительной, приходят дни, свершаются события, появляются лица, мир действительности, мир будней входит в творчество, требует отображения... Но надоели слова, и они не выразят того, что в вещах... А раз реальность вещей навеки закрыта, нужно завуалировать бездны символами. И вот — возникает символическое творчество. Символы — образы идей — приобретают музыкальный ритм, набирают красочности и сочности, символы как бы создают мир отдельный, мир замкнутый в себе, который поет о глубине жизни, который живописует события, который творит синтез.

Символ А. Белого — это как бы оркестровка мира в словах, и образы сквозят вечностью, и образы чаруют переливами цветов и звуков, и образы создают настроение... Он уже не мыслит понятиями, он мыслит образами, символизирует действительность. Он подымает действительность до вечного, воплощая события дня в ритм, надевая на лица загадочные маски, облекая движения души кристальною формою образов...

Если явления — лишь тени во сне, если нельзя разгадать сущности вещей, если из хаоса не вылепишь целесообразности, то нужно закрепить эти узоры теней на экране воображения в виде цветных образов, нужно покрыть бездны волнующимся атласом тайны, нужно проникнуть сквозь хаос в глубину и глубину освятить светлой надеждой лазури...

Весь символизм Белого — это узоры теней, это — как бы защита от всякого реального воплощения, это затейливые отражения в зеркалах души, это дух жизни, как бы получивший материальную оболочку, но не сама жизнь. Ибо сама жизнь лишь явление, ибо возможность жизни ограничена пространством и временем и нельзя понять, что реально, а что не реально, — дух или материя, сон или пробуждение...

Белый пленен Кантом, пленен до муки, его трансцендентальный идеализм часто принимает форму настоящего иллюзионизма, и тогда напрасны все попытки вырваться из-под власти теней, и все кажется сном без пробуждения, а предметы и лица лишь отражениями. Его символизация идей, пожалуй, имеет значение sub specie aeternitatis*, но реального значения я в ней не вижу: ведь оттого, что Белый будет творить свой символический мир, ни-

---

* с точки зрения вечности (*лат.*).

сколько не разрешится загадка жизни и не будет понятно, что есть действительность и куда идти...

Он как бы запутался в призрачном мире своем, но мир его отличен от жизни и не объясняет ее смысла, его символизм как бы стремится затушевать мировую бессмысленность, его мировоззрение словно умерщвляет живую действительность, одевая ее прозрачною вуалью символов, и эта последняя как туман поднимается над миром, закрывает мир, испаряется, — и снова дым, и снова отчаянье неизвестности, и снова сознание, что сон бесконечно длинен и что напрасна молитва о том, «чтобы мы очнулись от сна».

И все, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный —
Твой только отблеск, о солнце мира,
И только сон, — только сон мимолетный! *

В симфониях А. Белого символизм нашел себе прекрасное выражение. Это первая попытка в России заменить словесное выражение звуками, ввести в литературу музыку... Здесь не место распространяться о том, насколько удалась эта попытка, но нужно заметить, что музыкальная форма символизации у Белого в некоторых его симфониях получила оригинальное и сильное выражение, не уступающее иногда по богатству стиля и образов перед шедеврами символизма (в этом отношении замечательна его первая северная симфония)...

Нужно принять во внимание необычайную техническую трудность такого рода творчества, чтобы всецело понять заслугу А. Белого в этом отношении: в своих симфониях ему приходилось одновременно выполнять двойную работу: заботиться об отделке стиля, построении тем и правильности музыкальной структуры, с одной стороны, и соблюдать глубину идейного содержания — с другой... В результате вышло так, что там, где эта заботливость достигла почти математического педантизма (как, например, в 4-й симфонии), впечатление гораздо слабее и чувствуется больше искусственности, чем в тех симфониях, где элемент бессознательного творчества преобладает над виртуозностью техники (1-я и 3-я симфонии)...

Вообще же наиболее удачной в этом роде творчества нужно признать 1-ю северную героическую симфонию. Здесь музыкальный ритм символизации развернулся во всей своей гибкости, сложности и прозрачности. Здесь символы как бы приобрели своей цветовой сочностью почти осязательную и обонятельную силу. Здесь символы — словно ярко-цветные фигуры, вышитые на ла-

* Фет[16].

зурном фоне вечности; вот они оживают, и в них поет прозрачность, сквозь них просвечивает голубое, они как бы реализируются в звуках, но вот — молчанье, и в молчаньи — провалы сквозь образы в бездонность, и цветовые фигуры снова струятся, опьяняя воздушными своими чарами, мерцая серебристым трепетом тайны...

В 1-й симфонии все действующие лица словно нежные тени забытых снов, словно странно-нежные, очень прозрачные, тающие, почти незримые, почти воздушные цветы. И в них — пугливые переливы метелей, и смолистый запах соснового леса, и жуткие чары средневековья с рыцарскими турнирами, шабашами ведьм, козлованиями... Черный лебедь печали сквозит здесь в кристальных водах трепетной тишины, в серебряных ризах восторга замерла нежная, светлая душа королевны — «белой лилии на красном атласе», в синих дымчатых чащах лесов чернеют силуэты великанов. Гномы, горбуны, кентавры, мрачные всадники населяют пространство, которое переходит под конец в сказочное междупланетное царство духов... Постепенно нарастающие лейтмотивы словно соединяют разорванные звенья длительных, сладко-мучительных, блаженных, тревожных снов... А над снами, над сказкою севера, над царством души, над видениями скользит лик знакомой жены, чудотворной царицы. Здесь она — женщина в черном, в длинных покровах, и лицо ее затемненное, и милый профиль ее тонет на фоне звездно-голубой ночи...

Во второй симфонии рельефнее выступает отношение А. Белого к действительности. Это отношение — сатирическое и вместе с тем мучительно-серьезное, ибо мысль запуталась в отражениях. Хочется освобождения от теней, хочется увидеть живую реальность, но везде — отражения... Мировая скука зевает из жизни, дряблая, сморщенная старуха — жизнь трагикомична. Над городами, деревнями повис «свод серо-синий с солнцем-глазом посреди», освящая хаос... Ирония сквозит в музыкальном отображении действительности, и понятно, что она полна скуки, она ненужна, она безобразна и бессмысленна и кажется утомительным сном без пробуждения. В лице выведенного во второй симфонии философа, плененного Кантом, находим отзвуки мировоззрения самого автора, не лишенные иронической окраски... Философ с «Критикой чистого разума» в руках, среди хаоса жизни, в круговороте времен, весь испепеленный книжною мудростью, кажется насмешкой и над Кантом, и над действительностью... Тщетно стремится философ преодолеть кантовский догматизм, его пространство и время, его метафизику, но остается для этого одно лишь безумие... А. Белый к сумасшествию своего героя отнесся тоже иронически, ибо для него рассудок и идеи выше всего... Но еще не раз ему придется вернуться к идее безумия с надеждой избавиться от

кантовской мудрости... Но еще не раз будет метаться он во все стороны, ища места, где бы не было наконец теней, где была бы реальная жизнь, — и вот эти его поиски, эти метания, эти искания истины и выражают то *главное* в А. Белом, что особенно дорого мне: этот пламенный, струящийся в муке — напряженный полет его, с вечными надрывами на полпути, эти сверкающие молнии внезапных озарений, эту почти подвижническую любовь к религиозным ценностям.

Я не буду долго останавливаться на религиозной стороне мировоззрения Белого, потому что эта сторона менее ясна и страдает некоторою недоговоренностью... Но ясно, что религиозность А. Белого направлена к обожествлению вечности... Вечность имеет религиозный смысл. Вечность преображает жизнь. Она — единственная таинственная реальность, с которой нужно считаться. И все наши помыслы должны быть направлены к ней. Лик ее является то в виде Жены облеченной в солнце, то в виде лазурного сияния, но не в лике главное. Она божественна. Она землю срывает и кружит, уносит с собой, качая. И мы в колыбели. Склонившись над нами, она улыбается, и мы чувствуем восторг несказанный, восторг, переросший вселенную, и мы чувствуем радость детей, радость светлопечальную... «И уже среди бела дня мы научимся узнавать нашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радостью небо. Только пристальный взор обнаруживает бездну, открывающуюся в прозрачном океане белого воздуха... Соединение бездны мира, находящейся там, где нет ни времен, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью, как с символом идеального человечества — это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба — этом символе богочеловечества — двуединства»... * И каждый миг этой жизни должны мы делать вечным — это наше священнодействие. И любовь наша есть лишь отдание себя вечности, погружение в нее, красота ее... «Ибо любовь переносит в вечность точку ее приложения, Любовь теургична по существу»... Вечность — наше бессмертие. И кто любит ее, тот не знает смерти. «Вот панихида. Вы стоите над гробом сына с розовыми камелиями. Друзья ваши плачут. Жена ваша в слезах. В синих волнах ладанного дыма мерцают слезные жемчуга. "Жемчуг, жемчуг — это заря", — шепчете вы: и знаете, что это — счастье. А если и это — счастье, то что же несчастье? Вся жизнь — только счастье, когда она приведена к заре, теперь никогда вы не умрете. Над всей вашей жизнью будет всегда развернутая лазурь. В глазах у людей вы будете искать этой лазури: глаза людей — это голубой небесный пролет, который закрывают белоснежные облачка маленьких радостей и темные тучки несчастий. Они приходят

* «Священные цвета» [17].

и уходят, заслоняют лазурь, значит ли это, что нет лазури? Всегда, всегда она — с нами: наше счастье, наше тихое, как жемчуг, счастье — оно всегда с нами. Небо омывает землю сверху и снизу. На земле наша жизнь. Наша жизнь летит все скорей, все скорее. Она летит. Наша жизнь, как дитя, почивает в голубой колыбели. Она всегда в колыбели. Наша жизнь — взвизгнувшая ласточка, утопающая в лазури. Кто это понял — понял, что нет ни боли, ни радости: и в боли, и в радости таинственная тишина небесного озера, по которому пробегает рябь тучек. Кто понял, понял все. Он не изменится, быть может, работа его удесятерится. Но в суматохе жизни, стоя у телефонной трубки, вспомнит он, что над нами лазурь, и ах, улыбнется себе самому...» * Лик Христа, возвышающегося над миром, мистическая тайна Христа, Его неизбежность, необходимость, понятны Белому именно так, как понятны и мне. Его Христос есть воплощенная вечность... И ему ведома спасительная идея *безумия во Христе*, идея, которая только в России-то и возможна...

И ему ведом путь ко Христу, путь мучительный, путь переоценки всех ценностей, путь на головокружительную вершину, путь туда, где не нужен мир, где мира нет и не может быть, где человек сливается с Богом своим навеки! Он говорит так ясно: «*Пройти сквозь формы мира сего, уйти туда, где все безумны во Христе — вот наш путь...*» ** В мировоззрении А. Белого вырисовывается также образ мистической вселенской церкви в таком виде, как представляется она и Соловьеву, и Мережковскому, и Вячеславу Иванову, — но понятие церкви у него чисто символично, до абстрактности, оно лишено у него даже тени какой бы то ни было реальности, иногда оно соединяется с эсхатологической идеей... «Тогда будет новая земля и новое небо. Это и будет концом мира сего. Бесконечная линия причинности, развернутая во времени, обращается в точку. Стоящее в начале и конце — одно. В конце мира полнота утверждения, окончательность образов. Проснулась душа... Окончательность христианства, новозаветность мысли о конце, неожиданное облегченье и радость, которая неизменно содержится в этой мысли, — вот свет, запавший нам в душу... Образ мистической церкви на границах времен и пространств. Тают пространства. Начало времен сливается с концом. Образуется круг времени — "кольцо колец, кольцо возврата"... Оттуда брызжет солнечность. Вот она явит образ свой, но подымется голос из безвременья: "Ей, гряду скоро"... Церковь А. Белого, таким образом, носит чисто апокалипсический характер. Но эта идея — идея вселенской мистической церкви, долженствую-

---

* Арабески, с. 379[18].

** «Священные цвета»[19].

щей появиться после конца мира сего, — не доведена у него до конца. Нельзя понять — есть ли она (Церковь) возврат к вечности только духа, или это мечта Мережковского о синтезе плоти и духа получила здесь свое несколько видоизмененное выражение. Во всяком случае и Христос, и идея церкви не занимают в мировоззрении А. Белого центрального места, а являются лишь концом одного из этапов пути его, так сказать — завершительной, идеальной точкой, метафизическим утешением. Но она так же не реальна и призрачна, как и весь символизм Белого... И не в этом ключ к пониманию его души. Религиозная точка зрения является лишь частью его разностороннего и богатого разнородными ферментами мировоззрения... Но *значение религии* понято им вполне совершенно, хотя опять-таки — чисто символическим образом.

Творческий инстинкт все время заставлял А. Белого выйти из рамок кантовской гносеологии. Если мир есть лишь только наше представление, возникающее по законам пространства и времени, если навек закрыта для нашего познания реальность вещей, если вся жизнь лишь отражение в нас неизвестного *я*, то не находимся ли мы во сне и не грозит ли нам неизбежность вместе с двенадцатью категориями и синтетическими суждениями a priori очутиться в дураках? И как пробудиться от сна?

«И сам магистрант Евгений Хандриков дивился себе, ползающему в пространстве и времени, потому что в душе он таил надежду, что *кругом всё сон, что нет ничего*, что бесконечная пустыня протянулась вверх, вниз и по сторонам, что он окутан туманной беспредметностью и звездные миры тихо вращаются в его комнате» *. И тот же Хандриков развивает излюбленную мысль А. Белого о бессмысленном сне нашей жизни таким образом: «Мы можем оказаться не людьми, а их отражениями. И не мы подходим к зеркалу, а отражение кого-то, неизвестного, подходящего *с той стороны*, увеличивается размером на зеркальной поверхности. Так что мы никуда не уходим, ниоткуда не приходим, а растягиваемся и стягиваемся, оставаясь на той же плоскости. Может быть, стоим прямо, а может быть, вверх ногами, или бегаем под углом в 45°... Быть может, все возвращается. Или все возвращается видоизмененным, или же только подобным... Все неопределенно. Самая точная наука — наука самая относительная. Но отношение без относящихся — нуль... Все течет, несется. Мчится на туманных кругах. Огромный смерч мира несет в буревых объятьях всякую жизнь. Впереди него пустота и сзади то же. Куда он примчится?..» **

Наше познание есть лишь отражение, и никто не сможет доказать, что оно соответствует действительности, категории и апри-

* Возврат, с. 46.

** Там же, с. 83—84.

орные синтетические суждения суть лишь функции нашего разума, мы бродим ощупью около вещей в себе, как слепые, и уверены, что всё видим и всё знаем, но мы знаем лишь реальность наших же собственных восприятий и представлений, имеем дело только лишь с формами познавательных способностей, а не с миром реальным, которого познать не можем, ибо всякое постижение и всякое познание не только субъективно, но также и относительно... Попытка Канта утвердить объективность субъективных суждений не привела к чему-нибудь прочному, ибо сама-то его попытка сделать априорные суждения объективными и общеобязательными есть также попытка в сущности субъективная (ибо критерия объективности он так и не мог найти), попытка, имеющая ценность лишь для него самого... * А если так, если все относительно, если всякое познание есть лишь функция единичного разума, то единственным критерием истинности познания может быть только одно наше я. Только оно одно создает себе миры, познает их и изучает, может примириться с ними или разрушить их, ибо весь мир — только во мне, а до того, что этот мир есть еще в других субъектах — мне нет никакого дела, ибо исчезну я — исчезнут и эти субъекты, и мир, в них отражающийся. Эту мысль, хотя и не во всем ее объеме, почувствовал в конце концов и А. Белый, и здесь его иллюзионизм достиг своего апогея, здесь же субъективность переживаний оказалась единственным критерием действительности:

Ты знаешь: мир, судеб развязка,
Теченье быстрое годин —
Лишь снов твоих пустая пляска;
Но в мире — ты, и *ты — один*,
Все озаривший, не согретый,
Возникнувший в своем же сне...
Текут года, летят планеты
В твоей несчастной глубине**.

Перед содержанием вещей в себе А. Белый так же бессилен, как и его учитель — Кант... Но если наше представление есть лишь отражение, если познание вещи есть не сама вещь, а, так

* Особенно не повезло Канту с установлением его знаменитого «категорического императива»: его попытки в этом отношении сводились к тому, чтобы сделать этот императив законом природы, но вследствие догматически-морального притязания «категорического императива» и эта попытка потерпела фиаско: оказалось, что некоторые, отнюдь далеко «не моральные» законы природы, обладают таким же правом на звание категорического императива, как и «моральные».

** «Урна» [20].

сказать, лишь ее фотография, то мы обречены на незнание. И в этом отношении эмпиристы куда счастливее нас, и какой-нибудь Локк, признающий за вещами способность производить на нас силу действия, во всяком случае находится ближе к реальности их, чем как бы совсем потерявший их из виду Кант... Монадология Лейбница также оперирует с живыми силами вещей, признавая одушевленность монад. И в этом отношении интуиция Лейбница и Бэкона обладает несравненно большею достоверностью и силою, чем смутная и книжная интуиция Канта в форме пространства и времени. Это способен признать и сам А. Белый, что видно из его иронического замечания относительно нежизненности Канта: «Мы можем соглашаться с "Критикой" Канта, но мы не можем отрицать, что Кант в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки. И вот мы ставим вопросы. Может ли книжный шкаф обладать личным творчеством?» *

Но вот возникает несколько щекотливый по своей неожиданности, но уместный вопрос: если наши общепризнанные и узаконенные рассудочные способности оказываются бессильными познать реальность вещей в себе, то не могут ли соответствовать этой задаче способности анормальные? Не можем ли мы познавать откровение в безумии или в экстазе? Достоевский на опыте показал, что можем. Князь Мышкин в минуты своих эпилептических припадков опытным путем, путем интуиции постигал именно то сокровенное содержание вещей, о котором ни Кант, ни прочие мудрецы не имеют понятия, эти мгновения были для него «необыкновенным усилием самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного»...[21] За эти мгновения Достоевский готов был отдать всю жизнь свою. В эти мгновенья раздвигались горизонты мира, останавливалось время, не чувствовалось пространства, в эти мгновенья постигалось непостижимое и открывалась тайна мира. И не мог передать, потому что это было по ту сторону рассудка и нормального ощущения, и *именно потому* открывалась та сущность вещей, которую не может охватить нормальное сознание...

Философ у А. Белого делал попытки освободиться от времени и пространства и попал в сумасшедший дом. Но и сам А. Белый, которому ведомо *безумие во Христе* — доходил в творчестве своем не раз до надрыва, до бунта против нормальности, до *постижения* экстаза... И ему ведомо, что последнюю глубину можно познать только в безумии. Но для него и эта неуловимая форма таинственной безумной мудрости превратилась бы в научную схему, и в этом отношении он бессильнее Канта... Он не может побороть в себе

* «Искусство» (Арабески, с. 215).

догмата научности — и когда близка тень спасительного безумия — он отворачивается и боится, забывая, что в этом счастье.

Рой отблесков. Утро: опять я свободен и волен.
Открой занавески: в алмазах, в огне, в янтаре
Кресты колоколен. Я болен? О, нет, — я не болен,
Воздетые руки горе на одре — в серебре.
Там в пурпуре зори, там бури — и в пурпуре бури.
Внемлите, ловите: воскрес я — глядите: воскрес
Мой гроб уплывет — золотой в золотые лазури...
Поймали, свалили; на лоб положили компресс *.

Но на одной точке А. Белый не мог остановиться. Сжигаемый пламенем, он бросался во все стороны в отчаянных поисках истинной реальности. От кантовского трансцендентализма он бросился в прямо противоположную сторону, к живой реальной действительности, и одно время воображал себя марксистом, преклонялся пред идеалами социализма, доказывая, что последний есть единственная возможная форма не только общественной, но и индивидуальной жизни. Конечно, это было так же трагикомично, как и попытки неохристиан войти в общественность. Но для самого А. Белого это было далеко от всякого практицизма (да и какой он общественник?), это был лишь один из этапов его мучительных исканий, одна из попыток освободиться от кошмарности идеализма и хоть ощупью найти ту необходимую реальность, которую он не в силах был постичь с помощью рассудочного познания.

Само собою разумеется, что для такого утонченного индивидуалиста, как А. Белый, грубая правда социализма — оказалась столь же ложною и ненужною формою реальности, как и его другая, тоже довольно эксцентрическая попытка — сделаться народником по рецепту Некрасова... Эта последняя отразилась в сборнике его стихов: «Пепел»... Но и народничество окончилось отчаяньем. Сжигающий пламень рассыпался пеплом, и душа не выдержала напряжения, душа надорвалась, как будто потухла...

С какой-то глухой, последней надеждой бросился А. Белый в серые пространства Руси, с чувством горечи и бессилия подошел он к деревне. Но оттуда пахнуло серым кошмаром бесцельной, страдальческой жизни, но оттуда ринулась в душу его ядовитая тоска полей, ворвалась метель грубого испепеленного ужаса обыденщины, и в вихре безумной тоски замаячили станции, поля, телеграфные сети, серая жуть безмерного пространства, безвременье, вьюги замученных жизней, и беспросветные дали, и тупая, почти физическая боль...

А душа устала. Уже не может гореть душа ярким пламенем, что-то оборвалось в ней, что-то потухло, душа томится, завывает

* «Пепел» [22].

в вопле своем безотрадном, черною птицей носится над полями и виснет, и плачет, и ноет, и больно ей, больно до тусклого отупения, и острая стрела жизни пронзила ее насквозь...

В «Пепле» — вся боль России, мировая тоска, губительная и безмерная, мировое отчаянье, крик деревень, крик голых, холодных равнин, крик житейского отчаянья... Белый почувствовал тень смерти, тень безвременья над своей страной, и пепел ее вошел в его душу, и вот несется вихрь отчаянья, вихрь разметавшегося душевного пепла по равнинам, по полям, по лесам, но все дальше, все дальше уходит и народ, и его нужды, и его безотрадная доля, а все ближе, все ощутительнее, все яснее *своя* тоска, своя беспомощность, свое горькое, последнее отчаянье и своя безмерная, тупая, ноющая боль!

Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой,
Мать Россия, о родина злая,
Кто же так подшутил над тобой? [23]

Душа умирает... Среди этих холодных и диких пространств, среди диких людей, среди бессмысленной жизни — тоска надрывает душу, и хочется уйти все дальше, все дальше, бежать без конца, искать отдыха, искать пристани, где не слышно воя тоски, где можно забыться... Все дальше, все дальше лететь на сломанных крыльях, забывая пространство, забывая время, все дальше и дальше мчаться сквозь холод, сквозь ужас серый, сквозь отчаянный бред этой жизни, мчаться на сломанных крыльях и молиться о покое, о смерти, о пробуждении от сна!..

...Телеграфная тянется сеть.
Пролетают поля росяные,
Пролетаю в поля: умереть... [24]

...Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год.

...Века нищеты и безволья.
Позволь же, о родина мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать! [25]

Не уйти от тоски. И тоска сливается со смертью. Холодною жутью в визге метели нарастает невстречаемый прежде мотив смерти, и вот уже нет струящегося пламени, нет надежд, нет просветов, нет озарений, душу обняла и баюкает смерть, качает, уносит, с размаху бросает в гулкую бездонность забвенья, рыдает,

вопит, визжит похоронным криком над потухшей в распятии душой, зарывает в землю, душит, душит кошмаром своим безысходным — и вот уже больная зловещая улыбка на исхудалом, на приговоренном лице, и вот беспомощный стон, безответная жалоба, вопрос погибающего:

Я сел на могильный камень...
Куда мне теперь идти?
Куда свой потухший пламень —
Потухший пламень — нести? [26]

Но вот тоска сменяется блаженством смерти. Хорошо, что оставили силы, хорошо умереть. Хорошо и отрадно лежать в гробу и слушать рыдающий напев панихиды, хорошо возноситься, хорошо отлетать... «Наше счастье с нами!». И вечность с нами... И радость.

В черном лежу сюртуке
С желтым —
С желтым
Лицом;
Образок в костяной руке.
...Дилинь бим-бом.
Нашел в гробу
Свою судьбу.
Сверкнула лампадка.
Тонуть в неземных
Далях
Мне сладко.
Невеста моя зарыдала,
Крестя мне бледный лоб.
В креповых, сквозных
Вуалях
Головка ее упала
В гроб...
Ко мне прильнула:
Я обжег ее льдом.
Кольцо блеснуло
На пальце моем.
...Дилинь бим-бом.
...Поют.
Но не внемлю.
И жалко,
И жалко,
И жалко
Мне землю... [27]

Но за смертью наступает воскресенье. Но из собранного в урну пепла не замедлит вспыхнуть и вознестись новым чудом воскрес-

ший феникс — вечно живая душа... Иногда кажется, что А. Белый именно тем и преодолел смерть, что углубился в нее. И душа его снова вынырнула из охладевшего пепла, новой, чудесной птицей обернулась она и летит — и путь ее нов, и путь ее быстр и легок... А сверху манит все та же голубая бездна...

Душа горит и плачет невозбранно;
Земля мертва: пройдут и не ответят.
Но там, смотри: там, где заря — туманно.
Там, где заря — иные земли светят[28].

После «Пепла» и «Урны» А. Белый на новых путях: он пишет своего «Серебряного голубя» — неприятно-искусственную стилизацию «под Гоголя». Он издает солидный и увесистый кирпич: «Символизм», делающий честь любому филологу... Теперь научные вопросы искусства всецело поглотили его, он как бы совсем ушел из жизни в затейливую механику стихосложения; читает в О-ве ревнителей художественного слова рефераты на тему: «об исследовании пятистопного ямба» (!)[29], и вообще обнаруживает зловещие признаки эстетического транса. Но мне кажется, что и это — лишь этап, а не путь, лишь искание, а не пристань. Но я верю, что А. Белый вскоре стряхнет с себя мертвую пыль эстетической скуки и явит нам свой новый облик, более рельефный и более содержательный.

А. Белый еще и теперь весь в гениальных возможностях. Он словно пробует крылья свои, словно готовится к полету, но самый полет еще не близко, и неизвестно, в какую именно сторону он полетит и куда придет.

Но когда я думаю о нем, мне грезится прозрачный сон в волнах лазури над бездною времен... На корабле стремительного сна мчится душа сквозь вихрь созвездий и миров к покою, к возврату, к свиданию. И лазурь улыбается, и тают облака грусти, и вся душа утопает в потоке влюбленности.

...В жизни загубленной
Образ возлюбленной —
Образ возлюбленной — Вечности,
С ясной улыбкой на милых губах.

Такой А. Белый и ближе, и роднее, и понятнее мне. Ему ведома голубая тоска, и образ Христа, повисший над миром, и безумие во Христе, и улыбка распятья. И он знает трепетную тайну душ в ожидании чуда, и звучат его восторженные, молитвенно-детские слова:

«То здесь, то там мы в состоянии подсмотреть на лицах окружающих ту или другую черту святости. То лазурно-бездонные очи удивят нас, и мы остановимся перед ними, как перед пропастями,

то снеговой оттенок чела напомнит нам облако, затуманившее лазурь. Блеснет Вечность на детски-чистом лице. Блеснет и погаснет, и не узнают грустные дети, *печать какого имени* у них на челе. Зная отблески Вечного, мы верим, что истина не покинет нас, что она — с нами. С нами любовь. Любя, победим. Лучезарность с нами. О, если б, просияв, мы вознеслись. С нами покой. И счастье с нами» *.

* «Священные цвета».

## Андрей ПОЛЯНИН <С. Я. ПАРНОК>

### «Петербург»

Андрей Белый.«Петербург». Роман. —
Сборники «Сирин». Выпуски I-й, II-й, III-й

В книге Валерия Брюсова «Далекие и близкие», в статье, озаглавленной «Стихи 1911 года», есть прелюбопытная фраза. Критик, наскучив чрезмерным ростом лирного ремесла, восклицает: «Неужели начинающие поэты не понимают, что теперь, когда техника русского стиха разработана достаточно, когда красивые стихи писать легко, по этому самому *трудно* в области стихотворства сделать что-либо свое. Пишите *прозу*, господа! В русской прозе еще так много недочетов, в обработке ее еще так много надо сделать, что даже с небольшими силами здесь можно быть полезным» [1].

К сожалению, ни в упомянутой брюсовской статье, ни в прочих критических статьях книги «Далекие и близкие» нет намеков на то, какие пути к делу «обработки» русской прозы мыслились В. Брюсову, когда он обронил эту свою многозначительную фразу. И читателю остается, сообразуясь с характером творческой личности В. Брюсова, построить в воображении наиболее логичный для В. Брюсова принцип обновительной работы в искусстве прозы. Думается, что наиболее логично для В. Брюсова, увлекшего современную поэзию по пути внешнего формального мастерства, разуметь под возможностями «обработки» прозы — возможности внешних же формальных усовершенствований и в поисках путей расцвета русской прозы руководствоваться тем же принципом, каким руководствовался В. Брюсов в поисках новых путей в поэзии.

О глубокой неправильности этих принципов и думается по прочтении «Петербурга», романа Андрея Белого. Если возможно было бы, мысля о художественном произведении, абстрагировать понятие «формы» от понятия «содержания», форма романа Андрея Белого, являя нам образцы нововведений «обработки» в обла-

сти прозаического искусства (о нововведениях этих речь впереди), явила бы нам также все признаки дурного художественного письма. Но в романе Андрея Белого есть черта разительная, черта, отличающая первоклассные произведения искусства: неоспоримая органическая слитность «содержания» и «формы». Содержание «Петербурга» мыслимо именно в той и только в той форме, в которой оно выявлено Андреем Белым. Диктатура «содержания» настолько явна в «форме» этого романа, что о романе этом более, чем о каком бы то ни было художественном произведении, невозможно сказать, написан ли он дурно или хорошо? Чувство полной законности его формы охватывает читателя, как при чтении совершенного художественного произведения; и с горечью думается тогда о школе формального мастерства. Хочется спросить В. Брюсова, отсылающего ремесленников стихотворства обрабатывать прозу, по какому рецепту совершать «обработку» духа своего? Хочется спросить В. Брюсова, преподающего современности тайну лирного мастерства, по какому рецепту должен творящий изготовлять совершенство своего мышления и чувствования? *Ибо что значит усовершенствовать, «обработать» художественную форму, как не усовершенствовать свое содержание*?

Роман Андрея Белого — блистательная иллюстрация старой и вечно новой истины: дурно писать — значит дурно мыслить и дурно чувствовать. «Петербург» открывает нам одно драгоценнейшее, увлекательнейшее свойство Андрея Белого, свойство гения: вкус к величию, к самому важному, — к *основному*. Творческое воображение Андрея Белого жаждет полотен самых больших, мысль — обобщений широчайших, кисть — размаха сильнейшего. Но большие полотна стократ требовательнее малых; если на малых нужно писать красками, препарированными на духовном огне, — на больших полотнах надо писать самим этим огнем, экстрактом этого огня. Большое полотно коварно, как увеличительное зеркало: если черты лица не крупны, какими мелкими явятся они, расширенные, подчеркнутые в отражении увеличительного зеркала! Роман «Петербург» отразил своего творца со всем коварством увеличительного зеркала, — роман этот явил нам на лице художника любопытнейшее, фантастическое сочетание: величия и суеты. В основу замысла романа взяты *события*; но ведь искусство художника не в умении выбирать материалом творчества факты, по значительности своей объективно квалифицируемые как события; оно — в умении возвести простое «происшествие» в степень истинного «события». Искусство же Андрея Белого в том, чтобы *факты, объективно по значительности своей оцениваемые как события*, низводить до уровня хоть и необычайных, но все же только *происшествий*. Андрей Белый, оперируя событиями, засуечивает их до того, что они становятся «случаями». И впрямь,

если вдуматься, — Петербург, да не просто Петербург, а Петербург 1905 года — *философия* этой, до головокружительности, сдавленной атмосферы! Петербург — мрачно-великолепный фон для стихийных событий духа, и точно, — на фоне Петербурга и нарастающей революции — Андрей Белый стремится развить перед нами игру человеческих страстей, вплоть до отцеубийственной страсти. Герой романа — сын сенатора, якобы по воле революционной партии, в действительности же по затее провокатора, обречен стать отцеубийцей; наряду с бешеной динамикой судьбы России на пороге событий 1905 года — динамика дикой человеческой страсти. Если вдуматься в «тему» Андрея Белого, нельзя не подивиться величию ее. Тема, в сущности своей, настолько художественна, настолько вдохновительна, что, рассказанная всего в нескольких словах, уже побеждает читателя, полонит его воображение; тема настолько полножизненна, что один намек о ней создает между читателем и художником то таинство общения человека с человеком, которому и служит всякое живое искусство. Андрей Белый завоевывает читателя самим названием своего романа — «*Петербург*» — словом, для творческого воображения магическим, т. е. сразу заручается читательским благожелательством.

Почему же с первых же страниц романа читательское воображение упирается, отказывается от *сотворчества*, читатель не загипнотизирован художником, и художник начинает волноваться? Чем дальше в глубь повествования, тем чаще начинают встречаться такие авторские обращения к читателю, как «представьте себе», «представьте же» (даже с «же»!), или такие уверения, как «право, право же, выглядел» такой-то так-то, — обращения к читателю, крайне знаменательные: автор словно понукает читательское воображение. Если же принять во внимание, что понукания эти учащаются в местах повествования, так сказать, «сильных», т. е. для художника наиболее ответственных, то психологическая разгадка такого «способа художественного воздействия» становится до грусти простой. — Пусть эти суетливые понукания — «манера» художника (кстати сказать, манера художника, дурно воспитанного), — основания этой манеры в бессознательной (а может, даже и сознательной) неуверенности художника во власти своей над читателем. Об этой же неуверенности свидетельствует другой прием художественного воздействия Андрея Белого: прием вдалбливания читателю различных фраз путем неоднократного повторения их. Этот, опаснейший для художника, прием гипнотизирования читателя путем повторения одних и тех же мыслей гениальным образом использован Толстым в «Войне и мире», где значительность теории, пропагандируемой Толстым-мыслителем, обусловливает необычную настойчивость Толстого-художника.

Такого художественного оправдания нет для гипнотического приема Андрея Белого: фразы, неоднократно повторяемые в романе, настолько лишены значительности, что остается предположить, что гипнотическую силу в них автор полагает не в интеллектуальном, а в звуковом их содержании. (Так, например, для чего бы, если не для гипноза слуха, было повторять такую фразу, как: «Суки — сухие скелеты»... «одни там чернели»? Прием этот — гипноз аллитерацией, широко применяемый в поэзии, мы бы сказали — *ме́лок* для прозы.) Об этой же неуверенности художника во власти своей над читателем свидетельствует еще один, поистине плачевный для художника, прием Андрея Белого. Андрей Белый героя своего романа, Николая Аблеухова, словами другого действующего лица, Дудкина (кстати сказать, фигуры, более чем смутной), *разъясняет* читателю так: «Состояния ваши» (т. е. Николая Аблеухова) «многообразно описаны»... «в психиатриях», психиатр назовет эти состояния «для него обычнейшим термином: псевдо-галлюцинацией». Что говорит нашему воображению этот для психиатра «обычнейший термин»? Одно лишь уясняет нам этот термин: неуверенность художника в силе своих изобразительных средств и тем самым во власти своей над читателем. Но почему же, несмотря на завлекательность «сюжета» романа, у художника, действительно, нет власти над читателем? Потому что чтение художественного произведения — процесс, аналогичный гипнотическому сеансу, потому что художественное произведение — форма, в которой художник-гипнотизер внушает нам свою волю; и если воля художника не сконцентрирована максимально, если художник, *при полном самообладании*, в то же время не является *одержимым* одной идеей, одной страстью, воля его, расщепляясь между многими мыслями, многими чувствами, теряет свою силу. Структура истинного художественного произведения тождественна структуре строго сорганизованного войска, выступающего к бою.

Роман Андрея Белого есть дезорганизованная, единой волей не воодушевленная толпа мыслей и чувств, и в бою, данном читателю, художник терпит поражение. И точно, — какой идеей, какой страстью был одержим Андрей Белый, создавая свой «Петербург», вырождающегося потомка «Бесов»? Что любил Андрей Белый, что ненавидел? *Презрение* — плохой стимул для творчества вообще и для художественного в частности: в презрении нет огня. Но Андрей Белый даже не презирает, — он как будто иронизирует. Вот какими образами рисует Андрей Белый близость грозных дней 1905 года: «Наблюдая проход котелков, не сказал бы ты никогда, что гремели события, например, в городке Ак-Тюке, где рабочий на станции, поссорившись с железнодорожным жандармом, присвоил кредитку жандарма, введя ее в свой желудок при

13 Зак. 3458

помощи ротового отверстия, отчего в тот желудок введено было рвотное железнодорожным врачом; наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что уже в Кутаисском театре публика воскликнула: "Граждане!.." «Не сказал бы никто, что именно в это время тысячи убежденных бундистов привалили на сходку, что кочевряжились пермяки»... «Наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что ключом била новая жизнь, что Потапенко под таким заглавием оканчивал пьесу»... Стесняло ли хоть какое-нибудь чувство, хотя бы чувство художественного такта, резвость авторского пера, не остановившегося даже перед упоминанием о таком «вещем событии», как пьеса Потапенки? Ироническая ужимка автора назойливо преследует читателя и тогда, когда автор представляет ему героев романа; и читатель испытывает то конфузливое чувство, которое охватывает гостя, когда хозяин, представляя ему других гостей, многозначительно подмигивает на их счет за их спинами. Эта ироническая ужимка автора всего неприятнее тем, что она относится ко всем действующим лицам романа, независимо от их индивидуальной и социальной окраски и ценности. На Аблеухова-отца, сенатора, главу правительственной партии, на Аблеухова-сына, призрачного философа и еще более призрачного причастника революционного движения, на провокатора Липпанченко, на революционера Дудкина (фигуру, вылепленную из тумана) и даже на несчастного «недоповесившегося» подпоручика Лихутина, который «заведывал, где-то там, провиантами» (сообщение это почему-то повторяется столько раз, что читатель, по прочтении романа, только одно о Лихутине и помнит, что «он заведовал, где-то там, провиантами»), — на всех этих лиц, несмотря на то, что автор изображает их в самые серьезные минуты человеческой жизни, на всех этих лиц автор словно подмигивает читателю. Подмигивание это выражается и в подборе характерных для действующих лиц особенностей, и в mise en scen'ах, и в той, часто до карикатурности, до патологичности, нарочитой ломливости языка, к которой прибегает автор в своих описаниях. Даже в сцене самоубийства человека автор не может удержаться от своей вихлявой манеры. Вот как изображено Андреем Белым поведение подпоручика Лихутина в момент решения покончить с жизнью: «Что же делал Сергей Сергеевич Лихутин? Сдерживал свое офицерское слово? Нет, помилуйте, — нет. Просто он для чего-то вынул мыло из мыльницы, сел на корточки и мылил веревку перед на пол поставленным тазиком. И едва он намылил веревку, как все его действия приняли прямо-таки фантастический отпечаток; можно было сказать: никогда в своей жизни не проделывал он столь оригинальных вещей. Посудите же сами! Для чего-то взобрался на стол» и т. д. Как бы ни был ничтожен подпоручик Лихутин, мы застаем его в одну из серьезнейших ми-

нут человеческой жизни, и нам дела нет до того, что все лихутинское назначение на этом свете автор исчерпывает заведыванием «где-то там провиантами»; перед нами человек, объятый сильнейшим страданием, и как, в художественном отношении, бестактны и, в человеческом, — уродливы эти суетливые авторские «помилуйте» и «посудите же сами»! С благоговением вспоминается фраза Льва Толстого из чудесного его «Послесловия» к рассказу Чехова «Душечка». «Любовь не менее свята, будет ли ее предметом Кукин или Спиноза, Паскаль, Шиллер» [2]. Истинное человеческое страдание не менее свято, будет ли переживать его Лихутин или значительнейший из людей; и отсутствие у Андрея Белого чутья к «святости» истинных чувств производит впечатление болезненное. В те моменты повествования, когда талант художника исчерпывается пристальностью психологического внимания, тонкой приметливостью, т. е. когда автор живописует нам «особенные» свойства своих героев и их взаимоотношений (так, например, — в картине отношений Аблеухова-отца и сына), в Андрее Белом чувствуется художник. Но в те моменты повествования, когда от автора требуется *нравственная* (в самом, разумеется, широком смысле этого слова) оценка, художника нет; есть псевдоним «Андрей Белый», и этот псевдоним не знает, что́ ответить нам за художника. Этот псевдоним рассказывает нам *без ужаса* о том, как сын мечтает об убийстве своего отца. «Хорошо ли это? Дурно ли? Любишь ли ты Николая Аблеухова? Ненавидишь ли его?» — безнадежно настаивает читатель. Он поднимает свой вопрошающий, требующий взгляд на Андрея Белого и встречает в ответ «какие-то *ребенкины* взоры» (выражение это, принадлежащее Андрею Белому, кажется нам изумительным по своей болезненной пронзительности).

Мы сказали, что Андрей Белый не презирает даже, — он как будто иронизирует. Ирония никогда не была матерью большого художественного произведения: в малом чреве не вынашивается большое дитя; — вот и случилось то, что должно было случиться: большое дитя явилось в свет *недоношенным*, и «Петербург» Андрея Белого производит то неприятное, неестественное впечатление, которое производил бы великан-недоносок. Величина тела свидетельствует о поползновениях на огромные размеры, и это, замысленное как нечто огромное, тело являет нам непропорциональность маленьких, *недоросших* частей, — отсюда впечатление дикой смеси: величия и суеты.

Прежде чем закончить наш разбор, необходимо сказать несколько слов об образе «медного всадника» — мотиве, проведенном Андреем Белым в романе «Петербург». Образ «медного всадника», созданный воображением гения, является как бы лейтмотивом «Петербурга». Андрей Белый как бы оркестровал пушкинскую

тему. По поводу этой оркестровки, самой риторики и пустозвона, можно выразиться стихами Пушкина же:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит[3].

В пафосе Андрея Белого так же мало законности, как и в его скептицизме; и читая такие тирады, как, например, «Серая кариатида нагнулась и пóд ноги себе смотрит: на все ту же толпу; нет предела презрению в старом камне очей, пресыщению — нет предела, и нет предела — отчаянью.

И, о если бы силу!

Распрямились бы мускулистые руки на взлетевших над каменною головою локтях, и резцом иссеченное темя рванулось бы бешено; в гулком реве, в протяжно-отчаянном реве разорвался бы рот; ты сказал бы: "То рев урагана"» и т. д., — читая такие тирады, читатель пожалеет о том, что суетливостью пафоса сменилась суетливость скептицизма. В смене этой — «стиль» письма Андрея Белого и, следовательно, стиль его творческой личности.

В заключение несколько слов о «Петербурге» как о *прозе поэта*.

Вопрос о том, управляется ли искусство прозаического письма теми же законами, какими управляется искусство письма поэтического (стихотворного), всегда вставал перед нами при чтении скверных стихов хорошего прозаика и скверной прозы хорошего поэта. Интерес к этому вопросу побудил нас к некоторой статистической любознательности в области истории литературы, и результатом этой любознательности явилось весьма, на наш взгляд, любопытное наблюдение: хорошие прозаики писали дурные стихи, а дурные поэты — хорошую прозу; и только вершинные художники умели найти в своем гении совокупность тех условий, которые потребны для творчества и в поэзии (стихотворстве), и в прозе. И точно, — взять хотя бы период современной русской литературы, яркий по отсутствию гения, — кто из хороших поэтов подарил нас хорошей прозою? и кто из хороших прозаиков — хорошими стихами? За исключением Ф. Сологуба, создавшего, несомненно, крупное прозаическое произведение, «Мелкого беса», с именем какого из современных поэтов ассоциируется воспоминание о хорошей прозе? Музы В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого, З. Гиппиус, С. Городецкого, напр<имер>, щедрые на подарки в области стихотворства, какими подарками порадовали нас в области прозы? Читая прозу этих поэтов, мы готовы защищать положение: «чем лучше поэт, тем хуже его проза» (это «лучше», ко-

нечно, *коротенькое*, потому что оно не знает превосходной степени, ибо, повторяем, — *наилучшему*, совершенному поэту открыта область прозы так же, как и область поэзии). Положение: «чем лучше поэт, тем хуже его проза» нашло себе блистательное доказательство в романе Андрея Белого. Если бы мы не знали, что именем этим подписан целый ряд ценных стихов, если бы «Петербург» вышел подписанный чужим, ничего не говорящим нашей памяти именем, нельзя было бы не узнать, что автор этого романа — поэт и хороший поэт, потому что только хороший поэт может быть автором *такой* нехорошей прозы. Для тех, кто хоть сколько-нибудь задумывался над психологией творческого процесса стихотворца, мысль эта не прозвучит безответственным парадоксом. Достаточно погрузиться в любую тютчевскую строфу, чтобы упоение поэтической динамикой сменилось чувством потрясения перед той непостижимой сдавленностью, сгущенностью, так сказать, *экстрактностью* интеллектуальной консистенции, которой полно каждое, в общем рисунке строфы такое легкое, слово. Вглядитесь в сооружение стиха, и поэт представится вам безумцем, творящим мельчайшую мозаику из... миров; он сжимает, сдавливает, сгущает миры за мирами до тех пор, покуда они не обратятся в маленькие, удобопоместимые, огненные компактности, которыми поэт составляет свой рисунок, полный непостижимо-вольного движения. По этим сгусткам-словам, по чрезмерной напряженности слова как интеллектуальной и звуковой единицы в авторе самой скверной прозы угадаешь хорошего поэта. Жестокая узость поэтических форм учит поэта высшей бережливости, даже скупости, при пользовании словесным материалом; в каждом слове, имеющем право на вполне определенное, метрически строго-отмеренное в строке местечко, поэт должен сказать как можно больше, — слово в стихе является целой самодовлеющей единицей выражения. Прозаик не знает тисков стихотворных форм; в прозаическом произведении, пропорционально большей величине его формы, возрастает и величина единицы выражения: ту роль, которую в стихе играет *слово*, в прозаическом произведении играет уже целая *фраза*; фраза становится единицей выражения, слово же обращается лишь в долю этой единицы, в некую дробь. Если стихотворение пишется только самыми важными *словами*, проза пишется только самыми важными *фразами*, и совокупностью этих самых важных фраз достигается та степень напряженности, которая потребна для того, чтобы произведение было художественным. Если теперь представить себе фразу, составленную только из самых важных, т. е. из самых напряженных слов, и целый роман, написанный не фразами, а словами, то и получится та перенапряженность, которая отличает прозу поэта. Между словами, составляющими прозаическую фразу,

поэт оставляет то минимальное количество воздуха, которое потребно в стихах, где этот минимум вполне пропорционален размеру поэтической формы; но минимум этот, в увеличенных пропорциях прозаических форм, обращается в нечто почти неощутимое, и оттого в прозе поэта читатель как бы замкнут в безвоздушном пространстве. Формальные нововведения Андрея Белого, образцы «обработки» в искусстве прозы, относятся именно к той категории новшеств, которые вводятся в область прозы именно *поэтами*; и корень этих нововведений в непонимании основного различия между приемами письма поэтического и приемами письма прозаического.

Думается, что для того чтобы проложить новые пути в прозе, надо прежде всего не быть стихотворцем.

Мариэтта ШАГИНЯН

# «Петербург» Андрея Белого

Нет города с более странной репутацией, чем Петербург. Вырос он из ничего, как говорят дети, — по мановению гения. Но и выросши, успел сгубить многие десятки тысяч людей, проглоченные болотами, топями, водными стихиями, сыростью и лихорадкой; по стоимости человеческих жертв Петербург может сравниться разве что с одной только пирамидой Хеопса.

У Герцена есть очаровательный рассказ о том, как на почтовом перегоне между Петербургом и Москвой встретились, — словно два разных существа — коренной москвич и коренной петербуржец[1]; этот рассказ без всякого преувеличения характеризует отношение к Петербургу прочих русских людей, не имевших счастья (или несчастья) в нем родиться. За бытовым разногласием следует общественное отрицание и порицание: стоит только вспомнить Хомякова, Аксакова, Киреевского... Все славянофильство сделало Петербург символом ненавистнического распада и растлена русского духа. Потом пошли люди, чуждые славянофильского пафоса и романтизма, люди так называемой практики, т. е., иначе говоря, люди, только и делавшие всю свою жизнь, что писавшие умные статьи в толстые журналы и изо всех сил «выдувавшие» честное, либеральное направление; эти милые люди тоже возненавидели Петербург, но несколько по-иному: за сухость, за чиновность, за чопорность и еще за разные «независящие обстоятельства»; на смену этим людям пришли опять мистики с их сугубым проклятием Петербургу, с повторением на разные лады старого пророчества о том, что «Петербургу быть пусту»[2], с рассуждениями на тему об иллюзорности петербургского бытия. Гоголь и Пушкин, оба относились к этой «Северной Пальмире» не без жути; Достоевский взял ее местом действия всех своих болезненно-странных романов; Мережковский прославился на Петербурге, без которого не мог бы создать своих антиномий и обобщений... И этот город небытия издавна был связан странными связями с психологией бунта; возник он наперекор стихиям по воле велико-

го революционера Петра: на Сенатской площади прозвучали первые выстрелы мятежа; Достоевский в своих карикатурных «Бесах» соединил тему революции с фантастической лихоманкой петербургской; то же самое вслед за ним повторил Ропшин в «Коне Бледном»[3], Зинаида Гиппиус в «Чертовой кукле» и «Романе-царевиче»[4], и, наконец, ныне то же самое повторяет и Андрей Белый.

Новое произведение Андрея Белого «Петербург» превосходит все предыдущие (в том числе и «Бесов») интуицией, роскошной тканью всей повести, тяжелым и вычурным богатством языка и, наконец, тою степенью реализма, до которой не мог дойти в «Бесах» даже великий Достоевский. Надо еще заметить, что москвич Андрей Белый сумел почувствовать в Петербурге начало, ускользнувшее от внимания коренных петербуржцев, начало доброе; он увидел розовые петербургские зори, тогда как до него мы знали только о зорях белых или о кровавых закатах... Но к розовым зорям Петербурга я еще вернусь.

Еще кое-чем отличается «Петербург» Белого от своих литературных прототипов: образом главного героя. Юрий Двоекуров, Жорж, Роман-царевич, Николай Ставрогин[5] — все это восковые автоматы, двигающиеся и говорящие по-заведенному; их никогда не порождала и не видела русская действительность; их породил лишь искусственный (именно искусственный, а не художественный) замысел авторов, желавших непременно воплотить разные отрицательные начала русского освобождения: сладострастие, фантастику, люциферианство, безбожие и т. д. Подобным футурализмом, к счастью, не заразился Андрей Белый. Герой его романа, Николай Аблеухов, самый настоящий человек с настоящим «характером», т. е. смесью всяких, дурных и благих возможностей, приводимых в исполнение без дирижерских указов автора, а по насущной нужде разыгрывающихся событий. Мало того, это человек в глубоком смысле современный, т. е. типичный упадочник, малодушный, безвольный, трусливый, мелко-похотливый, жалобный и жалкий; таким он вышел почти без воли (или даже против воли) творца, — ведь все симпатии Андрея Белого сосредоточиваются на этом межеумке, сенаторском сынке; автор даже посылает его, по развязке романа, в Египет, для изучения теософской премудрости, чем придает Николаю Аблеухову черты автобиографические[6], подобно тому, как некогда, посылая своего ублюдка Печорина на Кавказ, придавал ему интимное тожество с собою Лермонтов. Уже эта маленькая, но полная жизни черточка говорит нам, насколько произведение Белого существенно отличается от надуманных и предвзятых эпопей революции.

Еще замечу: все прежние бытописатели революции имели в виду, главным образом, самое революцию и проведение какой-

нибудь одной по поводу ее мысли; настроенные отрицательно (Достоевский) искали в ней бесовское начало и не жалели красок, чтоб обнаружить бесов перед глазами читающей России; настроенные положительно (Гиппиус, Ропшин) тоже искали этих бесов, чтобы отделить их от предполагаемых «ангелов», чтобы сдуть шелуху с пшеницы, чтобы разъяснить незадачливость, указать новые пути... Выдуманные бесы препирались с выдуманными ангелами; планы новых путей походили на карандаш, рисующий по небу; описание путей старых напоминало «спор древних греков об изящном» Козьмы Пруткова[7]. Для русского освобождения еще и теперь не родился летописец; оно вершится не ангелами, не бесами, но людьми; человечность — для русского литераторского пера все еще идеал недосягаемый, бывший по плечу разве что одному Пушкину. В этом смысле мало удовлетворителен и роман Белого. Но у него есть преимущество: ему, в конце концов, нет никакого дела до революции; он абсолютно ни на что не указывает и ничему не хочет учить в этой области; он тут сознательно дилетантичен; для него революция не есть «тема», как для предыдущих романов, а только «сюжет», фабула, содержание, как наиболее пригодное для выражения основной, ничего общего с революцией не имеющей, темы. Обратимся теперь к самому роману.

Дело происходит в Петербурге, в семье Аполлона Аполлоновича Аблеухова, сенатора. Глава семейства, сухенький, слабенький старичок, облеченный высоким званием и в скором времени долженствующий занять ответственный пост. Старичок этот в быту совершенно безобиден и даже идиотичен; сухие большие растопыренные уши по обе стороны лысой головы делают его похожим на кретина, он живет по расписанию, старчески расслаблен, блюдет себя, как все постаревшие чиновники, и любимою своею забавою почитает разную невинную игру слов (вроде каламбуров с графом и графиной и т. д.), которою он немало досаждает лакеям и швейцарам.

Супруга сенатора, дама пожилая, полная и сантиментальная, была несчастлива в супружестве. Этим она оправдывает свой последний проступок: пылкое увлечение каким-то иностранным тенором и бегство с ним в Испанию. Старик-сенатор горько чувствует эту утрату, но во всем остальном аппарансы[8] спасены и особняк Аблеуховых продолжает жить, как жил раньше: сенатор продолжает ездить в учреждения, а сынок его, Николай Аблеухов, вести себя подозрительно.

Этот молодой человек, при первом знакомстве с читателем, зарекомендовывает себя с самой неопределенной и мало симпатичной стороны. Впоследствии, из отрывочных лоскутков, мы отчасти уясняем себе его curriculum vitae*: он вырос избалованным

---

* хронику жизни; краткую биографию (*лат.*).

сенаторским сынком; никаких особенных талантов и умственности не проявил, хотя кое-какие его друзья дают ему аттестацию «ясной головы», «широкого философского ума» и т. д.; вероятно, кончает филологический факультет; влюблен в жену своего бывшего друга, офицера Лихутина, и состоит с нею в близости; увлекается, но несколько трусливо, освободительным движением; не чужд мистики; увлекается, но, видимо, неглубоко, германской философией и в частности Кантом. Впрочем, и Кант, и освободительное движение нужны не то «на затычку» пустых психологических страниц его души, не то для последующего водворения его в Египет после разочарований во всем предыдущем. Этот пункт, вообще говоря, у Белого неясен и наименее художественен; места же, где он заговаривает теософским языком, еще менее художественны и кажутся нелепыми и непонятными, грубо-неумелыми швами, связующими тонкую и драгоценную ткань романа.

Николай Аблеухов где-то с кем-то познакомился. По молодости лет и по трусливой шаткости своего характера, он надавал обещаний «способствовать» и «помогать», которых в глубине души смертельно боится и надеется никогда не выполнить. Но именно из этих, без убеждения, без мужества и налету данных обещаний и вырастает вся последующая жуткая сумятица, разворачивающаяся перед читателем. Чтобы понять эту сумятицу, надо отчетливо припомнить, как и каким представлено у Андрея Белого русское освободительное движение.

Оно олицетворено в нескольких лицах, каждое из которых страшно много суетится и при ближайшем рассмотрении ровно ничего не делает. Лица эти расположены пирамидой; внизу, у основания, помещены исполнители; это люди честные, искренно верующие и хотящие, — студент Александр Иванович Дудкин, курсистка Варвара Евграфовна да сам Николай Аблеухов. Студент Дудкин — нервозен, мнителен, суеверен, — его участие в деле выражается горячкой, которую он схватил и благодаря которой он то действительность превращает в бред, то бред в действительность. Курсистка Варвара Евграфовна — очень нескладная, очень сантиментальная, добропорядочная и, должно быть, воспитанная на Писареве и Чернышевском, пишет плохие стихи, носит записки, ходит на митинги и в глубине души неравнодушна к Николаю Аблеухову. Эти «исполнители» верят, но ровно ничего не знают; ими дирижируют откуда-то сверху. Этажом выше над ними помещается промежуточная область — область слухов; в ней не видно ничьего лица, она ни в ком не воплощена, но в ней запутываются и от нее расходятся все ниточки; в этой области слухов носится, что где-то что-то готовится; и время от времени из этой области падает на кого-нибудь обвинение в провокации. Эта таинственная священная область держит гг. исполнителей в страхе

и трепете и постоянно незримо воздействует на их жизнь. Еще выше помещается блестящий газетный сотрудник, великолепный митинговый оратор, человек с политической репутацией, некто Нейнтельпфайн. Он играет роль зажигателя и вовлекателя; в него влюбляются митинговые барышни; за ним идут рабочие. Но этот Нейнтельпфайн, как, впрочем, уже ясно из его фамилии (нейн тейль — девятое отделение) — один из деятельных служителей охранки. Еще выше венцом пирамиды является некто Липпанченко, душа всего освобождения, толстый человек, любящий детей и музыку, живущий с еврейкой по финляндской железной дороге, посвященный во все и посвящающий простых смертных в революцию, гроза своей партии, умница, деловик, практик и... провокатор. В нем завершается и зачинается все. Такова, по Андрею Белому, схема русского освободительного движения.

С вершины пирамиды, волею Липпанченко, заваривается жуткая каша; Александр Иванович Дудкин, нелегальный, в один прекрасный вечер является к Николаю Аблеухову и напоминает ему его обещание. Бедный Аблеухов готов на попятный; его узкая голова кретина ужасается от сваливающейся ответственности и не имеет сил выработать какую-нибудь форму отказа. Он любезно юлит. По поручению главы партии, Липпанченко, ему оставляют на хранение бомбу, маленькую бомбу с часовым механизмом, запрятанную в коробку из-под сардин. Устройство этой бомбы таково: если завести часовой механизм, то через 24 часа произойдет взрыв.

Николай Аблеухов трепещет от присутствия ужасной сардинницы. И в то время как Дудкина, на его чердаке, посещают горячечные видения, — он невольно, следуя мыслью за мыслями своих неожиданных товарищей, приходит к возможности отцеубийства. Покушение на отца превращается в кошмар Николая Аблеухова. Внимание всей партии устремлено на старика сенатора, который в скором времени займет исключительный пост. Его особу усиленно охраняют. Не подозревая ничего, старый и жалобный, всей своей хилой организацией напоминающей «куренка» (по выражению Белого), сенатор продолжает ездить в «Учреждения», обедать с Коленькой и каламбурить с лакеями. Липпанченко в это время выматывает и разбрасывает две нитки: он передает Аблеухову на балу, через хорошенькую Софи Лихутину, возлюбленную Николая, категорическую записку, в которой ему, Николаю Аблеухову, предписывается партией не медлить с отцеубийством, и тут же, на балу, через своего агента, уведомляет сенатора о готовящемся на него покушении.

У Софи Лихутиной — унылый и долговязый муж; он переносит измену жены с горьким, но мужественным терпением и не порывает отношений с Николаем Аблеуховым, бывшим своим другом

детства. Случилось так, что роковую записку, отданную его жене для передачи Аблеухову, прочитал и он: в душе его поднялась целая буря; в смятении просит он жену не ездить на бал; но капризная, своевольная брюнетка, давным-давно не считающаяся с мужем, в негодовании отклоняет его просьбы. Когда она уезжает, он клянется себе честью офицера не пускать обратно жену. Тягостный, мутный, мокрый вечер, нависший над Петербургом, зловеще завладевает и душою бедного Лихутина. Он выгоняет прислугу из квартиры и в порыве нелепых ощущений бреет бороду, чтоб легче было повеситься, намыливает веревку и вешается на гвозде, в своем кабинете.

Маскированный бал в разгаре. Красное домино получает от мадам Помпадур роковое письмо и прочитывает его. Софи сама в ужасе от того, что она сделала: мертвенно-бледный, с приподнятой маской, бежит Аблеухов с письмом в руках через всю танцевальную залу и скрывается. Гости растеряны; бал окончен. Все разъехались в мгновение ока. Бедная Софи мечется по комнатам, спасаясь от преследующего ее Липпанченко, тоже присутствовавшего на балу, и сталкивается с тихой, длинной белой фигурой, медленно выходящей из анфилады комнат. Белое атласное домино прикладывает палец к губам и зовет ее за собой. Чувствуя странную радость и доверие, следует Софи за незнакомцем, так напоминающим ей ее мужа. Он надевает драное пальтишко, провожает ее на улицу и сажает на извозчика. Нежный, густой голос кажется ей странно-знакомым, но это не голос ее мужа. Она приезжает, долго звонит, слышит какой-то стук, падение; ужас завладевает ею, и, устав кричать и стучаться, она опускается перед дверями. Муж ее, поручик Лихутин, открывает наконец дверь. Бритое лицо выглядит идиотически; шея вспухла: он недоповесился, крючок не выдержал его тяжести. Софи в возрастающем ужасе пробегает по темной квартире и при бледном утреющем рассветном небе разглядывает — бритое лицо мужа, опрокинутый стул, осыпавшуюся штукатурку и петлю. Что-то сжимает ее сердце; встает странно-близкое, словно недавнее ощущение; проходит по душе радость, жалость и нежность. Она плачет над петлей, видит подле себя тихую, тощую фигуру мужа, обнимает его колени, просит прощенья... Муж плачет и смеется с нею: оба не могут не плакать и не смеяться: с сердца снята страшная, космическая тяжесть, над ними — в небе — смеются «легчайшие розовые пламена». Вот когда плывут над Петербургом «розовые зори», счастливые зори освобожденья от мук и обетованья добра. Как будто с космическими улыбками неба расколдовывается весь Петербург и добрые ангелы ходят по улицам, сея добро во всех сердцах; на одну эту ночь мгновенно приостанавливаются чары Липпанченко; белое атласное домино, Тот, Кого забыли, Кого неустанно распи-

нают, а потом призывают, ходит по опустелым залам, приложив палец к губам; сенатор Аблеухов, забыв старость и подагру, рыцарски освобождает подросточка с окраины от когтей ночного хищника; Софи примиряется с своим обиженным, долговязым и милым мужем... А все оттого, что черная пелена туч разорвана и над Петербургом «смеются легчайшие пламена» утренней зари.

Но розовые зори потухли и опять началось колдовство. Аблеухову закрыты пути бегства из партии. Он заводит роковую сардинницу и забывает ее у себя в столе; старик сенатор находит ее у сына и, ничего не подозревая, несет к себе в кабинет, заинтересовываясь ее содержимым. Дико и ужасно проводит молодой Аблеухов часы в поисках злополучной сардинницы; нежданно приезжает из Испании его мать, — постаревшая и осунувшаяся героиня «романа с тенором», грустно и нежно обедают они втроем: грешная мать, простивший старик и несчастный сын, делающийся с каждой минутой отцеубийцей. Но в последнюю минуту вожжи в руках погонщика событий, Времени, — ослабевают: бомба взрывается, никого не убив, сенатор уезжает умирать в деревню, а его сын — изучать древнюю мудрость в Египет...

Такова фабула этого замечательного романа. Говоря философским языком, тема его — проповедь самого крайнего, самого безнадежного детерминизма (т. е. несвободы воли). Человек — только игрушка в руках стихий, никакое внутреннее усилие не прорвет плена; элементы вертят человеком, события закручивают его пути, — и только тогда он благ, когда благодатны силы, им завладевшие; тогда он добр, когда добротою задышало над ним небо. В этой психологии «каков господин, таков и слуга», рискованно завладевшей Андреем Белым, таится погибель человеческого. И тут не поможет никакая наука! Ничему не научит Египет Николая Аблеухова! Его могла бы научить только одна мудрость: *Царствие Божие усилием нудится.*

## Вл. ПЯСТ

## Роман философа

То есть не философский роман, не «страница любви»[1] из жизни мыслителя, а роман, написанный лицом, склад ума которого так не похож на обычный «писательский», беллетристический тип, но скорее мог бы принадлежать философу по специальности. Это — только что вышедший отдельным изданием толстый «Петербург» Андрея Белого*.

Сколь многие «не выносят» этого замечательного автора, проходя мимо выпуклых и живописнейших его описаний, мимо утонченнейших проникновений в царство почти невыразимых для пера, ускользающих переживаний, вроде ощущений на грани между сном и бодрствованием или между безумием и сверх обычного углубленным сознанием. Многим кажется, что Андрей Белый нарочно кривляется, жеманничает или умничает, когда на самом деле в каждом отрывке этот автор пытается выявить подлинную свою стихию, выразить с высшею мерою искренности преследуемую им — или, может быть, преследующую его — художественную задачу.

Роман этот заполняет совершенно особенное место в русской литературе. Мы бы сказали: находится на такой точке сферы ее, занимает такой ее полюс, противоположный которому занимает все то, что может быть объединено под именем реализма. Во многом влияют на Белого Гоголь, Достоевский, Толстой, и, однако, в главнейшем роман его прямо-таки противоположен любому произведению этих великих писателей. Все они шли от широко понятого реализма, углубляя свой художественный метод до пределов, в которых раскрывалась мистическая жуть или религиозная значимость повседневной действительности. «Петербург» в «Идиоте», «Преступлении и наказании», «Униженных и оскорбленных» — с начала и до конца тот же Петербург, какой воспринимали все современники Достоевского, без единой придуманной черты — и, не отступая ни на шаг от своего действительного образца, вдруг, не-

* 640 страниц. Ц. 2 р. Издано в Петрограде[2].

исследимыми путями, делается тем волшебным и жутким «Петербургом Достоевского», который волнует нас безграничной таинственностью своей жизни. Совсем наоборот у Андрея Белого. Его «Петербург» — это отвлеченная эстетическая идея этого города. Кажется, что автор строит ее почти как математик, как философ-рационалист, прежде действительности, почти не справляясь с последней.

Когда Гегелю стало известно об открытии в солнечной системе планеты, не предусмотренной его умозрительным построением, — философ сказал: «Тем хуже для нее». Андрей Белый сделал почти такое же примечание в тексте своего романа, когда ему указали, что в девятьсот пятом году (который изображается им) в Петербурге о трамваях и помину не было, а в его «Петербурге» слышится несмолкаемый гул от их движения[3]. Подчеркивая, пишет Белый: «По средине стола лежал курс "Планиметрии". Аполлон Аполлонович перед отходом ко сну обычно развертывал книжечку, чтобы сну непокорную жизнь в своей голове успокоить в созерцании блаженнейших очертаний: параллелепипедов, конусов, кубов и пирамид». Тем хуже для «планиметрии», что в ней нет места ни одной из этих фигур; тем хуже для «действительных тайных советников», что обладать этим чином отнюдь не то же, что быть «особою первого класса», раз Андрей Белый утверждает, что это «опять-таки то же». Тем хуже, наконец, для нашей столицы, что улицы в ней слишком (в массе) узки, что столько извилин в ней, переулочков, ломаных линий, если в описании Андрея Белого Петербург состоит из одних мокрых и скользких проспектов, пересекаемых мокрыми же проспектами под прямым девяностоградусным углом. «Параллельно с бегущим проспектом, — пишет Андрей Белый, — был бегущий проспект с все таким же рядом коробочек, нумерацией, облаками, и с тем же чиновником. Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург — бесконечность проспекта, возведенного в энную степень».

По способу отвлечения из представления тех элементов, которые существенны в нем для художественных целей, как их полагает себе автор, изготовлены этим последним предмет, события и лица этого романа. Конечно, нет-нет и в него проникают свежие, мастерские образы и картины, непосредственно наблюденные. Незабываемы, например, фигуры дворника Матвея Моржова или Степки-безграмотного, водящих компанию с революционером Александром Ивановичем Дудкиным. Но недаром этот последний носит партийную кличку «Неуловимый». Почти таков его характер в романе: расплывающихся очертаний, бледный, и не только не типичный для революционера, но и вряд ли возможный в действительности.

«Учреждение», главою которого состоит сенатор Аблеухов, пишется автором везде с прописной буквы. Это не псевдоним какого-нибудь из действительно существующих министерств, но это и не синтетический тип их, — это отвлечение неуловимого духа «государственного механизма», такое абстрактное понятие для Белого, как добро или красота, — так сказать, символ. Таков же и сановник Аблеухов — по крайней мере в официальной части своей жизни (дома он жизнен). Таков даже «ангел-пери», Софья Петровна Лихутина, выписанная с некоторой брезгливостью: абстрагированное женское кокетство, легкомыслие и противоречие. Провокатору Липпанченке приданы, наряду с действительно зорко увиденными чертами, и такие, которые взяты откуда-то вовсе из иной среды. И, наконец, в поведении на протяжении романа центрального лица, Аблеухова-сына, нарисованного более уверенно, чем остальные, есть до того странные неожиданности, попадаются такие непонятные недосказанности, что, по-видимому, автор в этих местах романа просто сам не в силах ухватить ускользающую от него связь отдельных моментов и между ними впадает, если так можно выразиться, в некую творческую absence *.

Тем не менее нельзя сказать, чтобы созданные таким образом герои «Петербурга» не имели плоти и крови, слишком талантлив автор и как художник, чтобы допустить действовать в романе своем автоматов. Наоборот, все они вызваны Белым к жизни, и так осязательны, так конкретны формы каждого лица и образа в романе, что на каждой почти странице приходится изумляться напряженности и мощи таланта автора. Именно тому, как при таком искусственном подходе к заданной себе теме, при нарочито поставленной во главу угла задаче: дать иное и большее, чем правду, — как много действительной правды проникло, благодаря одаренности и художественному упорству автора, в его «Петербург».

Во всяком случае, в ряду произведений, посвященных эпохе девятьсот пятого года, «Петербургу» принадлежит одно из первых мест. Если нельзя про роман этот сказать, что в нем синтезированы все элементы этой полосы русской истории, если даже будет неверным утверждение, что он точно отразил какую-либо частицу этой жизни, — в «Петербурге» нельзя не ценить художественной работы такого уровня, до которого очень далеко прочим изображателям этой эпохи. И, наверное, теперь, когда из памяти вычеркиваются детали отжитой революции и «девятьсот пятый год» не волнует ничем действительным читателя, теперь будут с большим, чем в недавнее время, восхищением перелистывать страницы блестящей легенды Андрея Белого о «Петербурге».

* непричастность; отсутствие (*фр.*).

## Вячеслав ИВА́НОВ

# Вдохновение ужаса

(О романе Андрея Белого «Петербург»)

### I

Мне кажется порой, что я вижу все несовершенство гениального творения Андрея Белого, его промахи и уродливости, какую-то неумелость или недовершенность тут, натянутость или безвкусие там, в иных местах пустоты и пробелы художественной разработки, замаскированные пестрыми, только декоративными пятнами, часто, слишком часто злоупотребления внешними приемами Достоевского, при бессилии овладеть его стилем и проникать в суть вещей его заповедными путями (Достоевский для Андрея Белого вообще, по-видимому, навсегда останется книгой под семью печатями), и все же я не хотел бы, чтобы в этом полухаотическом произведении была изменена хотя бы одна йота.

Я чувствую несоответствие романа законам чистой художественности и не могу в собственном и тесном смысле определить его эстетическую ценность, — ибо по существу, вне категорий эстетических воспринимается этот красочный морок, в котором красивое и отвратительное сплетаются и взаимно отражают и восполняют одно другое до антиномического слияния воедино, — но я твердо знаю, что передо мной произведение необычайное и в своем роде единственное.

Вижу я и всю несоизмеримость породившего этот морок сознания, исполненного ужасом своего одиночества и лишь тончайшими, едва ощутительными нитями прикрепленного к реальным корням народного бытия, — с предметом изображения: тайной русской судеб и сердцем России. И все же эта книга, всякий раз, что я касаюсь ее выстраданных страниц, переживается мной как болезненно яркий и непонятный, но вещий сон, о котором не знаешь, к худу ли он или к добру, но где все до последней черты кажется многознаменательным и все — допускающим противоречи-

вое истолкование. И почти не хочешь вникать в наводящие намеки самого поэта; ведь ему, быть может, только мнится, что он знает нечто о смысле вещего сна. Ибо живее воспринимается его непроизвольность в сообщении этого странного откровения, его чистая вдохновенность, смеющаяся над всем прилежным упорствованием его в разумном домостроительстве причудливой эпопеи и в достаточном оправдании того иррационального, что вулканически метнулось из его души долгим призрачным пожаром тысячецветного марева.

## II

Но, собирая моменты своего несогласия и противления, отмечаемые моим разумом и удерживаемые памятью в самой лихорадке, которой заражает меня поэт, — я должен определительно означить протест против искусственного (с объективной точки зрения, субъективно же, конечно, закономерного) удаления с поля зрения всех реальных сил русской земли в изображении Петербурга, охваченного ураганом 1905 г. Не буду, однако, настаивать на развитии этой мысли в плане исторического рассмотрения затронутых событий: предоставим автору ограничиться сферой «наваждения» и вовсе не касаться сферы действия. Но только ли наваждение Петербург вообще?

Достоевский, первый заговоривший о призрачности Петербурга, одновременно открывает нам в своих петербургских романах и повестях и прямо противоположное. И именно он наиболее, быть может, содействовал приобщению к русской земле и воссоединению с ее душой загадочного «творения Петрова». Где Достоевский, там уж и «русский дух», там уж и «Русью пахнет» [1]. Андрей Белый Русь святую, «Россию Христа» исповедует, но не являет; думается, бессилен явить.

Его «Пепел» — крик отчаяния, доходящий до кощунственного ропота на родину-мать, который не вменится в грех любящему сыну. Его «Серебряный голубь» в моих глазах — метафизическая клевета на подспудное творчество взыскующих Града в народе нашем, на тайное темное богоискание народной души. В белую Фиваиду [2] на русской земле поэт, я знаю, верует; но чаемое солнце, по его гороскопам в «Серебряном голубе», взойдет все же с Запада. В «Петербурге» русское томление духа намечено апокалиптическим лепетом простых душ — темно и немощно.

Петербург — кружок с точкой на географической карте империи, имеет лишь условное бытие: он — ens rationis * и вместе точ-

* измышленное сущее (*лат.*).

ка приложения сил, производящих всяческое и всеобщее российское наваждение. Но сама Россия, о которой поэт уверяет, что она истинно есть, не представляется ли из этого кружка темной Нирваной? Нирвана же, по мнению героя романа, есть ничто. Отец молодого кантианца, сановник и вершитель российских судеб, восполняет сына, инстинктивно ощущая Россию как «данность», преодолеваемую и возводимую к бытию как некоему смыслу, «нормативной» деятельностью управляющего центра, «формирующим» творчеством всесильной, хотя и не имеющей измерения точки в географическом кружке. Андрей Белый обличает обоих (он очень силен в отрицательных определениях), но жизненно опровергнуть их в своем художественном творчестве ему не дано.

Он знает Имя, от которого вся нежить тает как воск от лица огня. Но кажется, будто ему не довольно этого Имени: суеверно озирается он, не видно ли его Носителя — здесь или там. Еще в первых своих стихах («Золото в лазури») он искал приурочить это Имя к обманчивым, мимо бегущим теням. В «Петербурге» уединенно проходит порой мимо террориста-мистика кто-то «печальный и длинный, с костенеющими пальцами». Уж и этот, такой сомнительный и уклончивый, так напоминающий мертвеца прохожий — не наваждение ли ужаса и тоски смертельной?

## III

Мне незабвенны вечера в Петербурге, когда Андрей Белый читал по рукописи свое еще не оконченное произведение, над которым ревностно работал и конец которого представлялся ему, помнится, менее примирительным и благостным, чем каким он вылился из-под его пера. Автор колебался тогда и в наименовании целого; я, с своей стороны, уверял его, что «Петербург» — единственное заглавие, достойное этого произведения, главное действующее лицо которого сам Медный всадник[3]. И поныне мне кажется, что тяжкий вес этого монументального заглавия работа Белого легко выдерживает: так велика внутренняя упругость сосредоточенной в ней духовной энергии, так убедительна ее вещая значительность. И хотя вся она только сон и морок, хотя все статические формы словесного изложения в ней как бы расправлены в одну текучую динамику музыкально-визионарного порыва (стиль этого романа есть гоголевский стиль в аспекте чистого динамизма), тем не менее есть нечто устойчивое и прочное в этом зыблемом мареве; в устойчивых и прочных очертаниях будет оно, думается, мерцать и переливаться воздушными красками и в глазах будущего поколения. Навек принадлежит эта поэма истории не только нашего художественного слова, но и нашего народного со-

знания, как ни странно утверждать это о бреде сновидца, о кошмаре молодого поэта, жизненно вовлеченного в воронку рушащихся событий и на собственном душевном теле ощутившего удар медных копыт призрачного Всадника.

Ведь и то сказать: вот уж и Петербурга официально нет, а есть некий еще вовсе не определенный и потому такой проблематический, условный и никому ничего не говорящий «Петроград», есть основание и к уверенности, что петербургский период нашей истории кончился. Перед концом же случился некий пожар, выкинувший к небу огромный столб дыма и пламени и оставивший после себя обугленные развалины и медленное тление. Таков был, по крайней мере, «астральный» зрак событий, изображаемых Белым; ибо лишь мало значащими своими гранями соприкасается его роман с видимой и осязательной плотью исторической действительности, — поэт хочет живописать сверхчувственную явь. Но явь «астральная» должна преломиться в субъективной призме ясновидящего ока. Закономерно принимает роман отпечаток субъективизма; и последний не отнимает у изображения объективной значимости, а лишь затемняет ее, обращая духовную летопись событий в символическую тайнопись личного внутреннего опыта. Удивительно ли, что, вникая пристальнее в эту тайнопись, я отчетливее уразумеваю через нее сокровенный ход мировых дел, ныне свершающихся перед нашими глазами?

В те дни, когда поэт читал мне свой «Петербург», я был восхищен яркостью и новизной слышанного, потрясен силой его внутреннего смысла и глубиной избыточествующих в нем прозрений — до невозможности точного критического анализа. Брался я за чтение этого романа и по напечатании его в альманахе «Сирин» — и наконец только что перечитал его сызнова в недавно вышедшем отдельном издании, а полная трезвость аналитической мысли ко мне так и не пришла, только углубилось синтетическое постижение; и какое-то полусознательное чувство по-прежнему повелительно заставляет меня без оглядки и колебания следовать за головокружительным теплом поэмы, в уверенности, что, только отзвучав, прозвучит она в душе цельно и что единое, что здесь потребно, это — синтетический охват целого.

## IV

«Понесли кони колесницу Разума. Ужас в сердце заводит песнь, и пляшет сердце под флейту Ужаса» [4]. В этих словах Эсхилова Ореста собираются для меня в одно созвучие все отдельные трепеты, которые, вместе с повествователем, я испытываю, пробе-

гая эти — то багряные, как алое зарево, то фосфорически-переливчатые в глубине волнующейся бездонной мути — страницы.

В этой книге есть полное вдохновение ужаса. Ужас разлился в ней широкой, мутной Невой, «кишащей бациллами»; принизился заречными островами; залег на водах серо-гранитной крепостью; вздыбился очертанием Фальконетова коня; подмигивает огоньком со шхуны Летучего Голландца; застыл кариатидами дворцов; опрокинулся в зелено-тусклые зеркала аблеуховских зал; «цокает» в их лунном просторе копытцами геральдического единорога; «шлепает губами» в закоулках грязной каменной лестницы, ведущей на чердак затравленного призраками террориста-мистика; плачет и жалуется ядовитыми дождевыми струями в желобах и гнилых канавах; вспыхивает в сырую осеннюю ночь бьющимися по ветру полотнищами шутовского кроваво-красного домино; смертельно бледнеет в небе перед падением черно-лиловых теней, в которых будут озираться и щупать мглу прожекторы; гулко «ухает» из темных пространств «октябревскою песней тысяча девятьсот пятого года»; течет по прямолинейным проспектам ползучей и безликой людской гущей, непроизвольно порождающей из атомов своего рабьего шепота и ропота чудовищные заклинательные слова умопомрачения и провокации; мчится сановничьей черной каретой, охваченной той самой паникой, какую она же внушает окрест... Во все эти обличия и знамения спрятался Ужас, перед тем как окончательно прикинуться тикающей своим заведенным часовым механизмом бомбой, помещенной в четыре тесных стенки, имя которым — человеческое «я», — перед тем, как обернуться «проглоченною Николаем Аполлоновичем бомбою».

## V

В минуту уныния и ожесточения, умственного погружения в нигилистические предпосылки своих гносеологий и методологий, неудовлетворенной «лягушечьей» похоти и отвращения к собственной и отцовской (он одарен почти физическим чувствованием отца) разлагающейся крови, Николай Аполлонович, кантианец-«белоподкладочник», связал себя ответственным обязательством с некоей партией и получает от этой партии на хранение бомбу с часовым механизмом, которую сам, — по равно свойственной ему и его отцу рассеянности и пугливой растерянности в соприкосновениях с живой реальностью, — заводит, уставляя стрелку на некое роковое мгновение. Провокация, опутавшая, как паук, партию, требует от обладателя бомбы отцеубийственного применения тикающей сардиночной коробки. Приняв, наконец, благое решение кинуть «сардинницу» в реку, Николай Аполлонович убежда-

ется, обливаясь холодным потом, что бомба у него выкрадена. А выкрал ее из комнаты сына, не отдавая сам себе в том отчета, не кто иной, как маленький престарелый сановник с большими зелеными ушами, Аполлон Аполлонович, равно переживающий тоску смутного, но смертельного страха перед своим другим «я» — «Коленькой» — и приведенный этим страхом в его загроможденные книгами и пестрым экзотическим скарбом покои.

Николай Аполлонович, который болезненно корчится на всем протяжении романа, то в своей безрукой бобровой «николаевке», то во многоцветном восточном халате, то в шутовском, кроваво-алом домино, — пребывает в почти непрерывном умоисступлении. Молодой террорист-мистик, посещаемый в своих галлюцинациях то монгольскими колдунами, то Медным всадником, интимным приятелем Летучего Голландца, — хорошо понимает своеобразное самочувствие «проглотившего тикающую бомбу» товарища и читает ему любопытные теософические лекции о том, что первые ощущения человека по смерти как раз соответствуют его чрезвычайно живым и верным представлениям об эффекте дотикавшейся до своего срока металлической эриннии: это будто бы еще и древние имели в виду, повествуя о растерзании Диониса... Читателю начинает казаться, что проглоченная бомба — общая и исчерпывающая формула условий личного сознания, коим наделены мы все в земном плане. «Познай самого себя» [5].

## VI

Это субъективное сознание символизуется в романе формой пространства, замкнутого между четырех перпендикулярно пересекающихся плоскостей. В них лишь и привольно старому Аполлону Аполлоновичу, боящемуся открытых пространств, российских и мировых, и еще покамест не слышащего ни тиканья вблизи, ни цоканья в отдаленных покоях. Колба этого Homunculus'а, с целостью которой связана его собственная живучесть, воспринимается им кубически, то как черный куб кареты, в которой он стремится по перпендикулярно скрестившимся проспектам в «учреждение», чтобы магически раскидывать из его величавых прямоугольных палат такие же перпендикуляры по необъятным просторам отечества, — то как четыре стены его белой спаленки, то как кубическая теснота некоего еще более интимного убежища — последняя цитадель уединенного самообретения, где Аполлон Аполлонович, после разрыва в его доме бомбы, никому, к счастью, не повредившей, издает долгие крики, запершись наглухо от преследований мира, бегущего по его стопам в лице исступленного сына, устремившегося в безумном страхе за отцом, — своим другим, страстно

ненавидимым и живуче-любимым «я» — кажется, лишь затем, чтобы заключить его в свои объятия...

Таковы же, по своему тайному смыслу, и четыре темно-желтых перегородки чердака, на осклизлой обойной драни которых выступают перед нервически расшатанным террористом-мистиком монгольские хари, и размалеванные морскими видами с флотилией Летучего Голландца стены липкого ресторанчика, где в лапах у грузного и жирного сластолюбца и «азефа» Липпанченко томятся то террорист-мистик, то Николай Аполлонович в смертельном ужасе последних разоблачений, — как мышка, пискнувшая в мышеловке как раз в ту минуту, когда попал в мышеловку и Николай Аполлонович, получая роковой узелок с «сардинницей ужасного содержания». Четыре стены, увешанные японскими пейзажами, составляют внутренний мир низколобой и черноволосой дамочки — «ангела-пери». В четырех стенах своего кабинета, озаренного лампадкой, тоскует, молится и бешенствует от ревности и благородства ее муж, белокурый поручик с кипарисовым лицом. В четырех стенах гнусной опочивальни на пригородной дачке голый Липпанченко, сметя половой щеткой с потолка тараканов, сидит на своей постели и встречается взглядом с безумными глазами выступившего в лунный просвет своего убийцы, террориста-мистика с поднятыми, как у Медного всадника, черными усиками и с новыми ножницами в руках...

Четыре стены уединенного сознания — вот гнездилище всех фурий ужаса!

## VII

В пересекающихся перпендикулярах мечется и дурманится и весь Петербург, коллективное «я» которого так же отрезано от русской земли и души ее, как отрезано от них трансцендентальное сознание и кантианца Николая Аполлоновича, и такого же, по замыслу и свидетельству автора, кантианца, хотя в кантианстве и не сведущего, администратора и законодателя и бича Божия, вознесенного над Россией, Аполлона Аполлоновича. Когда в трансцендентальном Петербурге затикала бомба, подложенная старым Кроносом (поэт разглядел в нем монгольские черты), — произошли общественные события, послужившие фоном роману.

Взрыв миновал, оставив последствием лишь частичные повреждения в аблеуховском доме да отставку сановника; и, снаружи глядя, никто не сказал бы, что произошло что-либо значительное. Погиб террорист, погиб и провокатор; кантианец же проявил склонность сначала к древнеегипетскому, а потом и к современно-православному мистицизму.

И Медный всадник все скачет по-старому, и опять мерещатся вокруг монгольские тени, которые так хорошо умеют прикидываться и Кантом, и Кроносом, и сановником из знатного, некогда татарского рода, и провокатором Липпанченком. Скользят и рыщут ночные тени вкруг тлеющего пожарища, чтобы сгущаться порой во вражьи полчища и в некую грядущую годину всем скопом встать на Россию Христа, по пророчеству поэта, при новой Калке, на новом Куликовом поле.

## VIII

Воображение поэта преследует «желтая опасность». Что же такое за опасность, глашатаем которой был у нас Вл. Соловьев? Только ли «панмонголизм» Вл. Соловьева?[6] Андрей Белый принимает все пророчествования о «панмонголизме», но прибавляет к нему новые и особенные черты.

Панмонголизм грядущий вырастает из старинных корней: в нем возрождается колдовской Туран незапамятного прошлого. Он живет, прежде всего, в нашей крови и ее разлагает. В то же время, это — яд, обращающийся в жилах европейской культуры: живет он и в веществе нашего мозга. Так заражена им не Россия только, но и Западная Европа.

Губительный дух, стародавний присельник дома и рода, Эсхилов «Аластор»[7], упитанный кровью нескончаемых злодеяний, издавна жиреет у наших очагов и набирается сил для своего конечного торжества. В чем же существо этого демона? Вот он заглядывает «преподобным предком-туранцем» в пирамидальной шапке с золотыми полями и в расшитом золотыми дракончиками голубо-сизом халате в ученый кабинет Николая Аполлоновича Аблеухова, потомка древнего Аб-Лая.

«Николай Аполлонович бросился к гостю — туранец к туранцу (подчиненный к начальнику), с грудою тетрадок в руке.

— Параграф первый: Кант (доказательство, что и Кант был туранец)... Параграф второй: ценность, понятая как ничто и никто. Параграф третий: социальные отношения, построенные на ценностях. Параграф четвертый: разрушение арийского мира системою ценностей. Заключение: стародавнее монгольское дело.

Но туранец ответил:

— Задача не понята. Вместо Канта быть должен Проспект. Вместо ценностей — нумерация: по домам, этажам и комнатам, на вековечные времена. Вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта, равномерная, прямолинейная. Не разрушение Европы, — ее неизменность. Вот какое монгольское дело».

Тут совпадение противоположностей и система совершенного тождества. Тут собрались все нервные нити ужаса в один центр. Террор сына и реакция отца — одно и то же: это — абсолютный, мистический нигилизм. Ценность (она же — нумерация), понятая как ничто и никто, это — уничтожение лика, уничтожение человека, уничтожение Христа. Разрыв бомбы — обнаружение ноуменального Ничто под феноменом или нумером, воссоединение с единым Ничто.

«Николай Аполлонович был кантианец, более того — когенианец. В этом смысле он был человек нирванический. Под Нирваною разумел он Ничто».

«Будду Николай Аполлонович особенно обожал, полагая, что буддизм превзошел все религии и в психологическом, и в теоретическом отношении: в психологическом — научая любить и животных; в теоретическом — логика развивалась любовно тибетскими ламами. Так, Николай Аполлонович вспомнил, что он когда-то читал логику Дармакирти с комментариями Дарматарры».

А низколобая «ангел-пери», похожая на японочку и окруженная видами Фузи-Ямы, пытается в это время вникать в книжечку «Анри Безансон» (как она, путая, переименовала Анни Безант).

Желтая опасность для А. Белого, прежде всего, — в крови и в духе. Она имманентна нам: она — тикающая в нашей утробе бомба. Туран встает среди нас, из нас; Гог и Магог[8] двинутся, когда откормится в нас «Аластор» — дух Антихриста. И России суждено постоять при новой Калке, на новом Куликовом поле за весь христианский мир, за самого Христа.

«Будет новая Калка!

Куликово поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена: земнородные существа вновь опустятся ко дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы.

Встань, о Солнце!..»

## IX

Так пророчествует знаменательное и важное Андрей Белый, которого эллины назвали бы пророчествующим «от Ужаса». В своем «Федре» Платон различает виды божественного одержания в духе: одно одержание от Аполлона, это — область вещего ясновидения; другое от Диониса, это — царство мистики и душевных очищений; третье от Муз — ими движимы поэты и художники; четвертое от Эроса — ему послушествуют влюбленные в боже-

ственную красоту вечных сущностей[9]. Андрей Белый представляется мне одержимым от Ужаса.

Здесь отступают в смущении другие божества, отступают и небесные Музы, и сам Эрос; лишь издали протягивают они хранительные руки над своим общим любимцем. Но ему внушает его безумный трагический дифирамб сама Горгона, обращающая все живое в ничто или в камень...

Современная культура должна была глубоко изжить себя самое, чтобы достичь этого порога, с надписью на плитах: «Ужас», — этого порога, с которого властительно срывает завесу, обнажая тайники утонченнейшего сознания эпохи, утратившей веру в Бога, — русский поэт метафизического Ужаса.

## Николай БЕРДЯЕВ

# Астральный роман

(Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург»)

### I

Петербург не существует уже. Жизнь этого города была бюрократической жизнью по преимуществу, и конец его был бюрократическим концом. Возник неведомый и для нашего уха еще чуждо звучащий Петроград. Кончилось не только старое слово и на его месте возникло слово новое, кончился целый исторический период, и мы вступаем в новый, неведомый период. Было что-то странное, жуткое в возникновении Петербурга, в судьбе его, в его отношении ко всей огромной России, в его оторванности от народной жизни, что-то разом и властно порабощающее и призрачное. Магической волей Петра возник Петербург из ничего, из болотных туманов. Пушкин дал нам почувствовать жизнь этого Петербурга в своем «Медном всаднике». Славянофил-почвенник Достоевский был странным образом связан с Петербургом, гораздо более, чем с Москвой, он раскрывал в нем безумную русскую стихию. Герои Достоевского большей частью петербургские герои, связанные с петербургской слякотью и туманом. У него можно найти изумительные страницы о Петербурге, о его призрачности. Раскольников бродил около Садовой и Сенного рынка, замышляя свое преступление. Рогожин совершил свое преступление на Гороховой. Почвенник Достоевский любил беспочвенных героев, и только в атмосфере Петербурга могли существовать они. Петербург в отличие от Москвы — катастрофический город. Характерны также петербургские повести Гоголя, — в них есть петербургская жуть. Московским славянофилам Петербург казался иностранным, заграничным городом, и они боялись Петербурга. Большие были основания, ибо Петербург — вечная угроза московско-славянофильскому благодушию. Но то, что Петербург казался славянофилам совсем нерусским городом, было их провинциальным за-

блуждением, их отграниченностью. Достоевский опроверг это заблуждение.

Эфемерность Петербурга — чисто русская эфемерность, призрак, созданный русским воображением. Петр Великий был русский до мозга костей. И самый петербургский бюрократический стиль — своеобразное порождение русской истории. Немецкая прививка к петербургской бюрократии создает специфически русский бюрократический стиль. Это так же верно, как и то, что своеобразный французский язык русского барства есть русский национальный стиль, столь же русский, как и русский ампир. Петербургская Россия есть другой наш национальный образ наряду с образом московской России.

Роман о Петербурге мог написать лишь писатель, обладающий совсем особенным ощущением космической жизни, ощущением эфемерности бытия. Такой писатель есть у нас, и он написал роман «Петербург», написал перед самым концом Петербурга и петербургского периода русской истории, как бы подводя итог столь странной столице нашей и странной ее истории. В романе «Петербург», быть может, самом замечательном русском романе со времен Достоевского и Толстого, нельзя найти полноты, не весь Петербург в нем нашел себе место, не все доступно его автору. Но что-то характерно петербургское в этом изумительном романе подлинно узнано и воспроизведено. Это — художественное творчество гоголевского типа и потому может дать повод к обвинению в клевете на Россию, в исключительном восприятии уродливого и дурного, в нем трудно найти человека как образ и подобие Божье. Андрей Белый — самый значительный русский писатель последней литературной эпохи, самый оригинальный, создавший совершенно новую форму в художественной прозе, совершенно новый ритм. Он все еще, к стыду нашему, недостаточно признан, но я не сомневаюсь, что со временем будет признана его гениальность, больная, не способная к созданию совершенных творений, но поражающая своим новым чувством жизни и своей не бывшей еще музыкальной формой. И будет А. Белый поставлен в ряду больших русских писателей, как настоящий продолжатель Гоголя и Достоевского. Такое место его определилось уже романом «Серебряный голубь». У А. Белого есть ему одному присущий внутренний ритм, и он находится в соответствии с почувствованным им новым космическим ритмом. Эти художественные откровения А. Белого нашли себе выражение в его симфониях — форме, до него не встречавшейся в литературе. Явление А. Белого в искусстве может быть сопоставлено лишь с явлением Скрябина. Не случайно, что и у того и у другого есть тяготение к теософии, к оккультизму. Это связано с ощущением наступления новой космической эпохи.

## II

У А. Белого есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира. Твердость, органичность, кристаллизованность нашего плотского мира рушится. Один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план — в астральный план, мозговой процесс — в бытийственный процесс. Происходит смещение и смешение разных плоскостей. Герой «Петербурга», сын важного бюрократа, когенианец и революционер, Николай Аполлонович «запирал на ключ свою рабочую комнату: тогда ему начинало казаться, что и он, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно из предметов реального мира в умопостигаемые символы чисто логических построений: комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им *вселенной*; сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания». Запираясь на ключ и продумывая положения своей, шаг за шагом возводимой к единству системы, он чувствовал тело свое пролитым во «*вселенную*», т. е. в комнату; голова этого *тела* смещалась в голову стекла электрической лампы под кокетливым абажуром». Тут описывается медитация Николая Аполлоновича, посредством которой расщепляется его собственное бытие. За этим скрыто художественное созерцание самого А. Белого, в созерцании этом расщепляется и его собственная природа, и природа всего мира. Нарушаются границы, отделяющие эфемерное от бытийственного. В «Петербурге» все есть мозговая игра важного бюрократа-отца, сенатора, главы учреждения и действительного тайного советника Аполлона Аполлоновича Аблеухова и с трудом отделимого от него сына-революционера, наизнанку вывернутого бюрократа Николая Аполлоновича. Трудно определить, где кончается отец и где начинается сын. Эти враги, представляющие начала противоположные — бюрократии и революции, смешиваются в каком-то некристализованном, неоформленном целом. В этом сходстве, смешении и нарушении границ символизуется и то, что наша революция плоть от плоти и кровь от крови бюрократии и что потому в ней заложено семя разложения и смерти.

Все переходит во все, все перемешивается и проваливается. Отменяется черта оседлости бытия. Для А. Белого как писателя

и художника характерно, что у него всегда начинается кружение слов и созвучий и в этом вихре словосочетаний распыляется бытие, сметаются все грани. Стиль А. Белого всегда в конце концов переходит в неистовое круговое движение. В стиле его есть что-то от хлыстовской стихии. Это вихревое движение А. Белый ощутил в космической жизни и нашел для него адекватное выражение в вихре словосочетаний. Язык А. Белого не есть перевод на другой, инородный язык его космических жизнеощущений, как то мы видим в красочно беспомощной живописи Чурляниса. Это — непосредственное выражение космических вихрей в словах. Упрекнуть его можно лишь в невыдержанности стиля, он часто сбивается. Гениальность А. Белого как художника — в этом совпадении космического распыления и космического вихря с распылением словесным, с вихрем словосочетаний. В вихревом нарастании словосочетаний и созвучий дается нарастание жизненной и космической напряженности, влекущей к катастрофе. А. Белый расплавляет и распыляет кристаллы слов, твердые формы слова, казавшиеся вечными, и этим выражает расплавление и распыление кристаллов всего вещного, предметного мира. Космические вихри как бы вырвались на свободу и разрывают, распыляют весь наш осевший, отвердевший, кристаллизованный мир. «Мировая ткань представлялась там фурийной тканью». Этими словами А. Белый хорошо характеризует атмосферу, в которой происходит действие «Петербурга». А вот как представляется ему сам город Петербург: «Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговой игрой: ты — мучитель жестокосердный; ты — непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал; бегал я на твоих ужасных проспектах и с разбега взлетал я на чугунный тот мост, начинавшийся с края земного, чтобы вести в бескрайную даль; за новой, в полусветной, зеленой там дали — повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждою, что тот край есть действительность, и что он — не воюющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков».

## III

А. Белого можно назвать кубистом в литературе. Формально его можно сопоставить с Пикассо в живописи. Кубистический метод — метод аналитического, а не синтетического восприятия вещей. В живописи кубизм ищет геометрического скелета вещей, он срывает обманные покровы плоти и стремится проникнуть во внутреннее строение космоса. В кубистической живописи Пикассо гибнет красота воплощенного мира, все разлагается и расслоя-

ется. В точном смысле кубизма в литературе нет. Но там возможно нечто аналогичное и параллельное живописному кубизму. Творчество А. Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равный живописному кубизму Пикассо. И у А. Белого срываются цельные покровы мировой плоти, и для него нет уже цельных органических образов. Кубистический метод распластования всякого органического бытия применяет он к литературе. Тут не может быть и речи о влиянии на А. Белого живописного кубизма, с которым он, по всей вероятности, мало знаком. Кубизм его есть его собственное, самобытное восприятие мира, столь характерное для нашей переходной эпохи. В известном смысле А. Белый — единственный настоящий, значительный футурист в русской литературе. В нем погибает старая кристальная красота воплощенного мира и порождается новый мир, в котором нет еще красоты. В художественной манере А. Белого все так же смещается с своего старого, казавшегося вечным места, как и у футуристов. Он не пишет футуристических агитационных манифестов, он пишет другие, символические манифесты, но своим существом и своим творчеством разрушает все старые формы и создает новые. Оригинальность А. Белого в том, что свой кубизм и футуризм он соединяет с настоящим, непосредственным символизмом, в то время как футуристы обычно враждебно противополагают себя символистам. Так, в кубистически-футуристическом «Петербурге» повсюду являющееся красное домино есть превосходный, внутреннорожденный символ подвигающейся революции, по существу нереальной. В европейской литературе предшественником творческих приемов А. Белого можно назвать Гофмана, в гениальной фантастике которого также нарушились все грани и все планы перемешивались, все двоилось и переходило в другое. В русской литературе А. Белый прямой продолжатель Гоголя и Достоевского. Подобно Гоголю видит он в человеческой жизни больше уродства и ужаса, чем красоты и подлинного, твердого бытия. Гоголь воспринимал уже старый органически-цельный мир аналитически-расчлененно, для него распластовывался и распылялся образ человека, и он видел тех уродов и чудовищ в глубине жизни, которые потом по-другому в живописи открывались Пикассо. Гоголь порвал уже с пушкинским, вечно прекрасным и гармоническим мироощущением и мировоззрением. Таков и А. Белый.

Но в чем нельзя не упрекнуть его, так это в том, что в «Петербурге» он местами слишком следует за Достоевским, находится в слишком большой зависимости от «Бесов». Некоторые сцены, например сцена в трактире и с сыщиком, прямо скопированы с манеры Достоевского. И в этих местах А. Белый сбивается на другой, не свой стиль, нарушает ритм своего романа-симфонии. Он внутренне связан с Достоевским, и за это нельзя упрекать его, но он

должен был бы быть свободнее в своих художественных приемах, выдержаннее в своем собственном стиле. Есть большое различие между А. Белым и Достоевским, они принадлежат разным эпохам. А. Белый более космичен по своему чувству жизни, Достоевский более психологичен и антропологичен. Достоевскому раскрывались бездны в глубине человека, но образ человека был отделен для него от бездн жизни космической. Человека Достоевский воспринимал органически-целостно, всегда видел образ Божий в человеке. А. Белый принадлежит новой эпохе, когда пошатнулось целостное восприятие образа человека, когда человек проходит через расщепление. А. Белый погружает человека в космическую безмерность, отдает его на растерзание космических вихрей. Теряется граница, отделяющая человека от электрической лампы. Раскрывается астральный мир. Твердые границы физического мира охраняли с противоположной стороны независимость человека, его собственные твердые границы, его кристальные очертания. Созерцание мира астрального, этого промежуточного мира между духом и материей, стирает границы, декристаллизует и человека, и окружающий его мир. А. Белый — художник астрального плана, в который незаметно переходит наш мир, теряя свои твердость и очерченность. Все эти вихри — астральные вихри, а не вихри физического мира или мира человечески-душевного. «Петербург» — астральный роман, в котором все уже выходит за границы физической плоти этого мира и очерченной душевной жизни человека, все проваливается в бездну. Сенатор видит уже два пространства, а не одно.

## IV

А. Белый художественно раскрывает особую метафизику русской бюрократии. Бюрократизм — эфемерное бытие, мозговая игра, в которой все составлено из прямых линий, кубов, квадратов. Бюрократизм управляет Россией из центра по геометрическому методу. Призрачность бюрократии порождает и призрачную революцию. Не случайно Николай Аполлонович оказывается когенианцем, т. е. по философскому направлению своему не ощущает реальности бытия, не случайно связан он кровно с бюрократией. До эфемерного, уходящего в астральный план «Петербурга» ничто не доходит из глубины России, из недр народной жизни. Централизм революционного комитета такое же эфемерное бытие, как и централизм бюрократического учереждения. Гнилостный процесс перешел от бюрократизма к революционизму. Провокация, густым туманом окутавшая революцию, обнаруживает ее призрачно-эфемерный характер — все перемешалось в сатанинских вихрях.

А. Белый совсем не враг революционной идеи. Его точка зрения совсем не та, что у Достоевского в «Бесах». Зло революции для него порождено злом старой России. В сущности он хочет художественно изобличить призрачный характер петербургского периода русской истории, нашего бюрократического западничества и нашего интеллигентского западничества, подобно тому как в «Серебряном голубе» он изобличал тьму восточной стихии в нашей народной жизни. По складу своего художественного дарования А. Белый, подобно Гоголю, не призван раскрывать и воспроизводить положительное, светлое и прекрасное. В одном своем стихотворении А. Белый призывает свою Россию, любимую им странной любовью[1], к тому, чтобы она рассеялась в пространстве[2]. И от романов его, написанных о России, остается такое впечатление, что Россия рассеивается в пространстве, превращается в астральную пыль. Он любит Россию уничтожающей любовью и верит в ее возрождение лишь через гибель. Такая любовь свойственна русской природе.

Все призрачности — бюрократическая, революционная и кантианско-гносеологическая — сходятся в Николае Аполлоновиче. Но в нем открывает автор еще один ужас. От Вл. Соловьева унаследовал А. Белый ужас перед монгольской опасностью. И он ощущает монгольскую стихию внутри самой России, внутри русского человека. Николай Аполлонович, как и отец его — глава учреждения, — монгол, туранец. Монгольское начало правит Россией. Монгольский Восток раскрывается в самом русском Западе. Туранско-монгольское начало мерещится А. Белому и в кантианстве. А. Белый изображает конец Петербурга, его окончательное распыление. Медный всадник раздавил в Петербурге человека. Образ Медного всадника господствует над атмосферой «Петербурга» и повсюду посылает свой астральный двойник.

## V

У А. Белого нет русской идеологии, и не нужно ее у него искать. У него есть большее, чем русское идеологическое сознание, есть русская природа, русская стихия, он — русский до глубины своего существа, в нем русский хаос шевелится[3]. Его оторванность от России внешняя и кажущаяся, как и у Гоголя. А. Белый и любит Россию и отрицает Россию. Ведь и Чаадаев любил Россию. Совсем недавно А. Белый напечатал стихотворение, в котором есть такие строки:

Страна моя, страна моя родная!
Я — твой! Я — твой!

14 Зак. 3458

Прими меня, рыдая и не зная
Покрой сырой травой...[4]

Стихотворение это заканчивается исповеданием веры, что за русской «ночью» — «Он». Он, — Христос, за страшной тьмой и хаосом России. А. Белый по себе знает, как страшен, жуток, как опасен русский хаос. Но он не в силах пробудить в себе русскую волю, русское сознание. Дисциплину воли и сознание он все ищет на Западе. Можно усумниться, найдет ли он ее там. Думаю, он вернется в конце концов в Россию и в глубине России будет искать света.

В «Петербурге» есть большие художественные недостатки, много эстетически-неприемлемого. Стиль романа не выдержан, окончание случайное, внутренно необязательное, местами есть слишком уж большая зависимость от Достоевского. Но гениальная художественная природа А. Белого и не может создать совершенного художественного произведения. В его художественном творчестве нет катарсиса, есть всегда что-то слишком мучительное, потому что сам он, как художник, не возвышается над той стихией, которую изображает, не преодолевает ее, он сам погружен в космический вихрь и распыление, сам в кошмаре. В его романе нет не только идеологического, сознательного выхода, но нет и художественного, катарсического выхода, он не освобождает, оставляет в тяжелом кошмаре. Он переступает пределы совершенного, прекрасного искусства. Его искусство есть его собственное бытие, его хаос, его вихревое движение, его космическое ощущение. И это ново и необычайно в нем. Это нужно принять и не искать утешений. К нему нельзя подходить со старыми критическими приемами. Он художник переходной космической эпохи. И он по-новому возвращает литературу к великим темам старой русской литературы. Творчество его связано с судьбой России, русской души. Он первый написал поистине астральный роман, столь не похожий на слабые и нехудожественные оккультные романы, написанные старыми приемами. А. Белый — не теург, но теургическое искусство, быть может, находится на пути астрального распластования и распыления в творчестве его типа.

## В. Г. ГОЛИКОВ

### Космический вихрь

«Петербург», роман в восьми главах с прологом и эпилогом Андрея Белого, 1916

Один из его литературных друзей назвал его космическим вихрем.

*Из газетной статьи*[1]

Смутное и отчасти странное впечатление оставляет в общем роман Андрея Белого, которому (и роману и автору) суждено, кажется, стать знаменитым, благодаря умеренным и неумеренным восхвалениям критиков и рецензентов, своих и чужих автору (причем и свои и чужие могут быть только условными масками, и понимать их надо не по их внешности). В очень своеобразном, размашистом и неуравновешенном стиле написан этот знаменитый (в русском языке нет герундива, а потому употребляю положительную, а не предположительную форму выражения) роман... Сухой, чинный и чиновный, на все пуговицы застегнутый, *прямолинейный* Петербург (намеренно говорю Петербург, а не Петроград) назовет его, пожалуй, московскоистерическим и даже московско-растрепанным (подобно тому, как о московских барынях говорят, что они — «в растрепанных чувствах»). Но в самой Москве этот стиль зовут, кажется, гениальным и даже космическим.

«Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане!

. . . . . .

Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что — то же) подлинно принадлежит Российской Империи. А Царьград, Константиноград (или, как говорят, Константинополь) принадлежит по праву наследия. И о нем распространяться не будем.

Распространимся более о Петербурге: есть — Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что — то же). На основании тех же суждений Невский Проспект есть Петербургский Проспект».

. . . . . .

«Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он европейский проспект: всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...

Потому-то Невский Проспект — прямолинейный проспект.

Невский Проспект — немаловажный проспект в сем не русском — столичном — граде. Прочие русские города представляют собою деревянную кучу домишек.

И разительно от них всех отличается Петербург.

Если же вы продолжаете утверждать нелепейшую легенду — существование полуторамиллионного московского населения, — то придется сознаться, что столицей будет Москва, ибо только в столицах бывает полуторамиллионное население; а в городах же губернских никакого полуторамиллионного населения нет, не бывало, не будет. И согласно нелепой легенде окажется, что столица не Петербург.

Если же Петербург не столица, то — нет Петербурга. Это только кажется, что он существует».

Это — из Пролога. «Домашний старый спор, уж взвешенный судьбою» [2], — спор рыхлой и обиженной Москвы с застегнутым на все пуговицы, впрочем нервически раздраженным Петербургом — о первенстве в умах и сердцах российских граждан. Т. е. собственно спорит-то давно уже лишь Москва, а Петербург, хоть и брюзжит геморроидально, но уже не спорит. Первенство и de facto и de jure (и на деле и по закону) давно закреплено за ним циркуляром, Москве же представлено одно голое право (jus nudum) — ссылаться на свое первородство и сколько угодно кичиться своим первородством, которого за чечевичную похлебку она, конечно, не отдаст.

И вот она временами возобновляет свой домашний спор — спор на началах местничества [3]. Но местничество давно упразднено (еще при царе Федоре Алексеевиче). А Петербург твердо укрепился на первом месте — на началах табели о рангах. Волей-неволей местничество склонилось (и de facto и de jure — на деле и по циркуляру) перед табелью о рангах, как, по великолепным словам одного *петербургского* (и в то же время всероссийского) поэта —

Перед младшею столицей
Главой склонилася Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова [4].

Склониться-то склонилась, но, видно, досада и горечь и поныне еще кипит в ее сердце — и визгливый домашний спор возобновляется временами. И грозят московские горы и пригорки петербургской болотной равнине, московские горбатые улицы и кривые

переулки — петербургским прямолинейным проспектам, и дышит Москва жаркой потной испариной в мокрый и холодный петербургский туман.

Андрей Белый хочет своим романом (точнее, своей трилогией романов, в ней же «Серебряный голубь» — первая часть, а «Петербург» — вторая) поставить этот спор на принципиальную высоту. Больше и выше — гениальнее!.. Он, кого его литературные, слишком литературные, друзья называют «космическим вихрем», дерзает вознести домашний спор на высоту космическую, стихийно-мировую. И вот откуда его то патетически-вихревой, то фельетонно-иронический стиль, гениальный и космический, по мнению Москвы, а по мнению чинного и чиновного, на все пуговицы застегнутого, прямолинейного Петербурга, — истерический и растрепанный.

Космический вихрь проносится своим гениально-истерическим стилем через несколько знаменитых октябрьских дней 1905 г., проносится, впрочем, лишь по верхушкам некоторых событий этих вечно памятных дней, не задевая ничуть самой сущности, «души», ни этих событий, ни деятелей этого времени (этих последних, можно сказать, даже совсем оставляет в стороне), носится по некоторым улицам и закоулкам Петербурга, отчасти и по Невскому проспекту (которого, однако, как будто бы даже избегает), в особенности гулко мчится вдоль Невы, по набережной, от Николаевского моста до Летнего сада, — всего же более носится в залах одного пышного сенаторского дома на Английской набережной и в комнатках одной скромной квартирки на Мойке, с обстановкой в японском стиле — и здесь-то, в этом доме и в этой квартирке, — самый центр космического романа, основная фабула и интрига, завязка и развязка, и главные персонажи его, «герои» — отец (сенатор) и сын (студент) Аблеуховы.

Правда, есть и еще как бы центр кружений космического вихря, как раз на периферии его первого круга... разве в эксцентрических кругах не может быть двух, трех, и более центров?.. Этот второй центр — 18-я линия Васильевского острова, где на своем чердачке кошмарно мучится некто Александр Иванович, «незнакомец с черными усиками», «островитянин», будто бы один из главных деятелей революции, Неуловимый (для полиции, разумеется). И еще один центр: дачка у взморья (где-нибудь в Финляндии), откуда плетет свои провокаторские паучьи нити — тоже очень видная в революции *особа* — «хохол-малоросс» (на деле, кажется, еврей) Липпанченко (вроде как бы Азеф)[5].

Но эти вторые центры, на периферии важнейшего круга, — они, так сказать, лишь умопостигаемые центры. Они воздействуют (и очень энергично) на ход повествования, они даже главная пружина его, но существуют все-таки — в плане романа — не са-

ми по себе, не сами для себя, а лишь по отношению к главным его героям — Аблеуховым, отцу и сыну.

В сущности, космический вихрь хотя словесно носится очень высоко и гениально, но пространственно — в очень узком круге: для космического вихря Петербург — это набережная вдоль Невы, от Николаевского моста до Летнего сада, часть Невского проспекта, уголок Мойки, некое *Учреждение*, всей России известное, с кариатидою у подъезда, неподалеку от памятника Николаю I, какой-то ресторанчик тут же где-то поблизости, да острова за Невой в тумане, где обитают эти странные «незнакомцы с черными усиками» — «островитяне».

«Жители островов поражают вас какими-то воровскими ухватками; лица их зеленей и бледней всех земнородных существ; в скважину двери проникнет островитянин — какой-нибудь разночинец: может быть, с усиками; и того гляди выпросит — на вооружение фабрично-заводских рабочих; загуторит, зашепчется, захихикает: вы дадите; и потом не будете вы больше спать по ночам; загуторит, зашепчется, захихикает ваша комната: это он, житель острова — незнакомец с черными усиками, неуловимый, невидимый, его — нет как нет; он уж — в губернии; и глядишь — загуторят, зашепчутся там, в пространстве, уездные дали; загремит, загуторит в уездной дали там — Россия».

. . . . . .

«От себя же мы скажем: о, русские люди, русские люди! Вы толпы скользящих теней с островов к себе не пускайте! Бойтесь островитян!»

И сам автор, видимо, боится островитян — и так и изображает их — как кошмарный туман какой-то, как сумасшедший бред.

Петербург же для него, самая «душа» Петербурга, здесь — вокруг Медного всадника, вблизи сенаторского дома на Английской набережной, неподалеку от всей России известного Учреждения, да еще разве в подозрительном этом ресторанчике, где ночные сборища и кошмарные беседы, в стиле Порфирия Петровича и Раскольникова, откровенных провокаторов и бьющихся в их сетях «неуловимых» незнакомцев с усиками и Аблеуховых-сыновей.

Конечно, Медный всадник — и другой еще Всадник, за Исаакием... это — нечто! И все же затискивать душу Петербурга между только двумя этими памятниками — не слишком ли это славянофильски?.. Кто бы мог доподлинно, всесторонне-правдиво, поистине художественно-гениально изобразить и осветить «душу» Петербурга, тот не ограничился бы, конечно, этим общим *казенным* (в отношении творческой мечты, творческих возможностей) местом. Почему, в самом деле, сковывать поэтическое воображение

одним этим условным, — правда, великим и великолепным, но не всеисчерпывающим, — образом, Медным всадником, и его непосредственными, чугунными (или из иного металла) следствиями? Достоевский, например, более потрясающую петербургскую трагедию и более подлинную петербургскую душу нашел и в каком-нибудь Спасском переулке, вблизи этого ультрапрозаического Сенного рынка.

Правда, то был Достоевский — большой, даже грандиозный Достоевский... А маленькие, даже микроскопические Достоевские — такая их участь — вязнут у подножия Медного всадника, куда навсегда приковал их великий гений Пушкина, и ни шагу далее... кроме как в провокаторские ресторанчики да еще в скромные квартирки японских куколок с деревянными (из кипарисового дерева) мужьями-провиантмейстерами на Мойке, которые (квартирки, куколки и провиантмейстеры) для Петербурга столько же характерны, как и для Ташкента, например, или даже для самой Москвы... Во всяком случае, они — не «душа» Петербурга.

Вообще, в романе Андрея Белого хотя и много психологии, но «душ» нет. Чувствуешь себя, как в театре марионеток... Деревянный манекен — сенатор, картонный паяц — сын его, японская куколка — Софья Петровна Лихутина, китайский болванчик — муж ее, Сергей Сергеич, офицер. Или же — китайские тени: Александр Иваныч, «островитянин», «незнакомец с черными усиками», он же Неуловимый, провокатор «хохол-малоросс» Липпанченко (он же Липенский), начальник отделения провокаторов (или как его там?) Морковин, он же — писец участка Воронков, кто-то, так до конца и оставшийся неизвестным, Печальный и Длинный, который шепчет таинственно: «вы все отрекаетесь от меня... я за всеми вами хожу... а потом призываете»... — еще далее, загадочный младоперс Шишнарфнэ (он же, в кошмаре Неуловимого — Энфраншиш).

Психология же всех этих теней — какая-то пространственная и едва ли не четвертого измерения, — не психологическая, так сказать, психология, а математическая, умопостигаемая, головная. Я не говорю, что это — не интересно. Напротив, все это — ново и интересно, но как-то бездушно. Да и психология ли это? не словесная ли алгебра? не символический ли абстрактный бред? а в слабейших местах — не простой ли набор слов, имеющих лишь внешнюю логическую сцепляемость? Психология — палка о двух концах, и даже многоугольник, но нет ничего произвольнее, как эта психология, основанная на абстрактной словесной вязи или на логических схемах.

Канва романа в том, что очень легкомысленный, чтобы не сказать идиотический, и развинченный молодой человек, «отъявленный негодяй», как мысленно его определяет сам отец его, сенатор

Аблеухов, глава известного всей России Учреждения, кандидат на самый ответственный министерский пост (то ли Столыпин, то ли Победоносцев), — дает, потеряв голову от неудачной любовной историйки, обещание какой-то партии, где он, этот идиот, состоит теоретиком самых крайних, самых разрушительных тенденций, — убить, по поручению партии, своего отца («отъявленного подлеца», как мысленно его определяет сам его сын). Не партия, а провокатор Липпанченко через Неуловимого передает ему бомбу с заводным часовым механизмом и через некоторое время будто бы приглашение партии исполнить в назначенный срок им же самим сделанное террористическое предложение отцеубийства.

Отсюда — кошмарные переживания пришедшего в себя юноши, его попытки ускользнуть от ужасного деяния, роковые случайности и неудачи, делающие неизбежным его выполнение, и, наконец, взрыв бомбы — по счастливому случаю, некровопролитный. Этому предшествует любовная историйка Николая Аблеухова с Софьей Петровной Лихутиной, едва ли не лучшая часть романа в художественном отношении, хотя и самая скромная по идейному размаху, вовсе не космическая.

Эпизодически изображаются кошмарные мучения, бред и сумасшествие Неуловимого, несчастного, какого-то даже идиотического, юноши-революционера, затравленного своей революционной ролью будто бы до того, что душа его совершенно опустошена, с нее свалились все партийные предрассудки, все категории, кроме одной: *категории льда* («льды Якутской губернии; их я ищу в своем сердце; они меня отделяют от всех... даже когда я на людях, я закинут в неизмеримость»), — помешательство и неудачное покушение на самоубийство мужа Лихутиной, офицера. Эпизодически мелькает — до кошмарно-трагического своего конца, насильственной смерти от руки сошедшего с ума Неуловимого, фигура провокатора Липпанченко.

Этот провокатор на всем протяжении романа, до самого кануна жалкой его смерти, представлен отталкивающим и пошлейшим обывателем (одна из последних посвященных ему сцен так и озаглавлена — «Обыватель»), так что диву даешься, как это подобная невозможная, неприемлемая личность могла быть таким непререкаемым «ловцом» этих «неуловимых», которые, правда, чувствовали к этой *особе* тайное отвращение, но все не в состоянии были раскусить ее. Роман с такой широкой темой, как «Петербург», — разумеется, в его душе, в самой его сущности, — и притом в такой исключительный момент его исторической жизни, как движение тысяча девятьсот пятого года (затронутое, впрочем, в романе одними поверхностными намеками, смутными мельканиями и подозрительными фигурами), такой роман должен, конечно, претендовать на самые широкие обобщения и последние глубины.

Но если Медный всадник и всей России известное Учреждение, с манекено-сенатором Аблеуховым, — «душа» Петербурга (для автора), то, разумеется, для него «душа» великого исторического движения 1905 г. — злодей и мошенник Липпанченко и судьбой и людьми обиженный неврастеник, полупомешанный, а потом и совершенно сумасшедший — Александр Иваныч, будто бы один из самых знаменитых партийных деятелей, но, как неосмысленный младенец, загнанный махинациями провокатора и своей расхлябанностью на одуряющий чердак, в жалкое прозябание нищего, в кошмарное отшельничество, наконец в идиотизм и в сумасшествие. Если это — обобщение, а в романе такого размаха, как «Петербург», это иначе быть не может, то эти две фигуры — звончайшая, оскорбительнейшая пощечина нашим революционным партиям, да, пожалуй, и всему освободительному движению 1905 г. (есть, кстати, в романе и очень сатирический, схваченный в самых комических его чертах «митинг»).

Вообще же необходимо подчеркнуть, что есть в романе многое такое, что ближайшим образом роднит его с пресловутыми «Вехами»[6]. Все антиреволюционные, антиинтеллигентские тенденции «Вех» нашли здесь для себя достойное — полухудожественное, полусумбурное — выражение.

## II

Я не говорю, что нет в романе достоинств. Напротив, — их много. Местами роман — превосходен. Но, прежде всего, зачем он так неестественно напряжен и так неэкономно растянут? Кажется иногда, что автор весь напрягается в усилиях и своим напряжением утомляет читателя, — в усилиях сказать что-то невыразимое, объять необъятное. И вот он говорит, говорит, наконец даже кричит криком неестественным и просто ошарашивает читателя, завертев его в свой если и не космический, то словесный вихрь.

Впрочем, хотя и очень многословно, необузданно-многословно, и с уродливыми потугами и судорогами, — роман написан все-таки с несомненным художественным подъемом.

Аполлон Аполлонович Аблеухов, сенатор, глава Учреждения, — фигура, всего более удавшаяся автору, она же и центральная фигура романа. Имел ли право сказать автор читателю (и за ним покорно повторить его слова — один из восхищенных романом критиков): «будет, будет престарелый сенатор гнаться за тобою, читатель, в своей черной карете: и его отныне ты не забудешь вовек!» — это еще вопрос, но, конечно, решение его — очень субъективное. Лично для меня, например, образ Аблеухова заслоняется образом Каренина (из «Анны Карениной»), лицом более

конкретным, художественно-иллюзорным, со всех сторон исчерпанным и в памяти живущим, как живой человек, а не как абстракция. И он, этот образ толстовского романа, не остался, конечно, без некоторого влияния на фигуру Аблеухова в романе Андрея Белого.

Сам же этот — все-таки в пределах возможного для автора очень разработанный — образ сенатора слишком механичен и схематичен, не настолько жизненно-ярок и рельефен, чтобы с всецелой устойчивостью закрепиться в памяти читателя и жить там с большей определенностью и ясностью, чем на это может претендовать художественно концепированная абстракция. К тому же Андрей Белый в конце романа испортил эту свою фигуру, — испортил ее именно тем, чем, казалось бы, должен был исправить ее угловатость и схематичность: он вдруг сантиментально расчувствовался над ней и жесткую суховатость ее очертаний попытался смягчить своей и читательской, и ее собственной, слезоточивостью. Но этим он только исказил и умно-жестокий тон своего романа и, не придав большей жизненности своей схематической фигуре, исказил и ее: была она прежде манекен деревянный и жесткий, а теперь вдруг оказалась — из мокрого папье-маше.

Подобная же неприятность — еще ранее — случилась и с другой манекенной (из кипарисового дерева) фигурой романа — Сергеем Сергеевичем Лихутиным — после неудачного его покушения на самоубийство, когда он, крепкая доселе деревянная фигурка, вдруг размягчился в папье-маше и чувствительно-нежно склонился к ногам легкомысленной своей супруги, японской куколки, которую он только что, с деревянной решимостью своего офицерского честного слова, вовек нерушимого, по уверениям автора, ожесточенно отверг. Право, от иных авторов, вроде Андрея Белого, желаешь и ждешь до конца неумолимой деревянности и схематичности их манекенов: это — более в плане их повествования и в стиле их дарования, художественно-геометрического, так сказать, — и неприятно бываешь поражен, когда они, с какими-нибудь неожиданными авторскими намерениями, нарушают этот план и выходят из своего стиля.

В душе читателя, вошедшего во вкус их художественно-геометрического стиля, остается неприятный осадок неудовлетворенности... Не то, не то! Автор только надломил свою игрушку, пытаясь вдохнуть в нее подобие жизни. Пигмалион не одухотворил свою Галатею, а только своим слезотечением размягчил и раскрошил ее мраморность. Отваливаются кусочки — и видишь, что она — из глины.

О, «трогательное», «потрясающее» и «благородно-поучительное» — сколько напрасных жертв вам приносится даже жрецами иных алтарей!.. Высоконравственные и эффектно-патетические

сценки супружнего и отчего умиления и примирения, как сцена Лихутина с женой после неудачного покушения, как вообще последние страницы романа — сближение сенатора с женой, бежавшей с любовником-итальянцем и вернувшейся через несколько лет к мужу, и с сыном, доселе ему холодно-чуждым и даже, как мы знаем, покушавшимся на отцеубийство, — какую странную тень набрасывают эти умиленно-расслабленные сценки на казавшегося ледяно-бесстрастным в своем марионеточном театре автора! Вы смущены. Вы думали до сих пор, что имеете дело с символистом Андреем Белым, ироническим и жестоким, как Достоевский, а оказалось, что это — кисло-сладкий Диккенс, — добродетельно-сантиментальный, благонамеренно-моральный.

И даже не только как Диккенс — раскаянием блудного сына, примирением мужа и жены, слезами очей растроганного отца и общим просветлением, не как Диккенс, а почти как наш простовато-добродушный Загоскин оканчивает Андрей Белый свой страшный роман: умилительной семейной сценой на лоне природы (см. эпилог, например, загоскинского «Кузьмы Мирошева»)[7]. Все говорило за то, что странная история кончится размягчением мозга — не автора и читателей, а главных героев романа, Аблеуховых, отца и сына, но кончилось все размягчением сердец и главных героев, и автора, и читателей. Ах, жестокий и иронический символист — какой он милый и покладистый оборотень!

Не надо, впрочем, забывать, что этот полусимволист, полуморалист пронизан насквозь идеями Владимира Соловьева (о Востоке и Западе, о желтой опасности, о национальной религиозной миссии и будущности России и т. п.) и, может быть, хотел в своем романе — не в философских формулах, а в творческих образах — создать новое «Оправдание Добра»[8]. И вот почему все кошмарные ужасы космического романа и сатанински-сардонические усмешечки автора привели нас в конце концов к умилительной идиллии в семействе Аблеуховых, — которые происходят из стародворянского все-таки рода, хоть и от предка крещеного татарина, а не какие-нибудь безродные «островитяне», незнакомцы с усиками, происхождение которых так же неуловимо, как и сами они — «неуловимые»... разве что не был ли их предком, прародителем — Летучий Голландец, о котором так поэтически и так двусмысленно говорит автор:

«— на теневых своих парусах полетел к Петербургу Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли и назвать островами волну набегающих облаков; адские огоньки кабачков двухсотлетие зажигал отсюда Голландец, а народ православный валил и валил в эти адские кабачки, разнося гнилую заразу... С призраком долгие годы здесь бражничал православный

народ: род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени, — оседая на грани двух друг другу чуждых миров».

Так вот эти-то ублюдки Летучего Голландца, «островитяне», и были, по мнению автора «Петербурга», знаменитые партийные деятели нашей революции — и нет им спасения! Пусть мучатся в кошмарах энфраншишей и коченеют в категориях якутского льда, пусть сходят с ума и сумасшедшими убийцами кончают свою жалкую жизнь ублюдков. Их лучше и роднее для автора «Петербурга» вырожденцы стародворянского рода от предка крещеного татарина — Аблеуховы: им прощение, спасение и просветление: они в Египте, они в Алжире, они в родовом своем поместье, — нежные, внимательные, чуткие — с милым отцом, пишущим остроумнейшие мемуары — их знает вся Россия! — благодушествуют, благоденствуют и созидают ученейшие труды, которые тоже, должно быть, будет знать вся Россия — «О письме Дауфсехруты»!.. А потом — по смерти нежно любимых отца и матери будут посещать церковь и читать философа Сковороду — благороднейшего мыслителя.

И еще раз не мешает вспомнить, что Андрей Белый — москвич, или москвитянин (что — то же), как и многопочтенный и незабвенный Загоскин. А москвичи — в их космической и мистической, метафизической, что ли, сущности — все на одну стать, — будут ли они модернистами и символистами нашей эпохи или славянофилами 30—40 гг. И недаром автор исполняется порою пророческого пафоса и вещает сибиллины словеса, как мог бы вещать истинный, в космической и метафизической своей сущности, «москвитянин», напитанный, впрочем, соответственно духу нового времени, более Владимиром Соловьевым, чем Загоскиным или Погодиным:

«С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — надвое разделилась Россия; надвое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа Россия!

Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву — два задних.

Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов, — хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы? Или, может быть, хочешь ты броситься, разрывая туманы, чрез воздух, чтобы вместе с твоими сынами пропасть в облаках? Или, встав на дыбы, ты на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбою, сюда тебя бросившей, — среди этого мрачного севера, где и самый

закат многочасен, где самое время попеременно кидается то в морозную ночь, то — в денное сияние? Или ты, испугавшись прыжка, вновь опустишь копыта, чтобы, фыркая, понести Всадника в глубину равнинных пространств из обманчивых стран?

Да не будет!

Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит; прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого *труса*; а родные равнины от *труса* изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич.

Петербург же опустится.

Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, — брань небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!..

Куликово Поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, а над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хáосы...

Встань, о, Солнце!»

Так-то пророчествует космический вихрь московского символизма. Но пророчествует он — сивиллиными устами — не сам от себя, а от некоего *духа* — от Владимира Соловьева. Я не мастер разбираться в сивиллиных пророчествах, но, кажется, это надо понимать так, что если Петербург не опустится (перед Нижним, Владимиром и Угличем), то под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, а земнородные существа опустятся к дну океанов, в прародимые хáосы.

На этот раз наш космический и славянофильский вихрь пронесся через два, довольно больших, материка — Азии и Европы.

О, русские люди, о, русские люди (скажем же и мы от себя)! Бойтесь москвитян! Они устраивают вам космические сквозняки, и вы очень легко можете схватить — не какой-нибудь, а космический насморк.

Бойтесь москвитян! Они имеют право свободно носиться через пределы двух, довольно больших, материков — Азии и Европы.

Как бы то ни было (хоть я, островитянин, и не люблю сквозняков, особенно исходящих от москвитян и в особенности космических), — роман все-таки — очень интересен. В общем, он — пестр и шероховат, местами сумбурен и многословен, он в некоторых своих страницах — просто необработанный черновик, в некоторых — даже центральных, по отношению к основным идеям автора, сценах (таковы все — относящиеся собственно к движению

1905 г.), он дает только схемы для творческого заполнения, он, скажем, просто неряшлив, московски неряшлив местами, в нем — китайские тени и фантоши, в нем — умственность и подозрительная глубокомысленность, и сомнительная красивость подчас, но тем не менее в нем много и поражающей красоты, и вдохновенного творчества, и поэтического пафоса, который если и не взволнует слишком глубоко, то все же заденет хоть стороной и мимоходом, как задевает всякая талантливость и искренность.

К творчески прекрасным, без всяких космических вихрей и сивиллиных пророчеств, страницам отношу я все эпизоды *красного домино*. Аблеухов-сын, полуотвергнутый Лихутиной (хотя ее и не перестает волновать его страсть) и оскорбленный гневным прозвищем — «красный шут!» — мстит ей, наряжаясь в красное домино и появляясь перед ней, в вечерней темноте, в подъезде ее дома, на набережной, у канавки, — пляшущим паяцем. Изображение японской куколки, Лихутиной, и всего домашнего ее обихода, с японской обстановкой, с ее гостями и молчаливым мужем, как и изображение обстановки и обихода аблеуховского сенаторского дома, показывает, что в этом поэте-символисте таится незаурядный художник-реалист. И даже (по некоторым внешним его приемам) реалист-новатор.

Быть может, самый существенный недостаток романа — в том, что он — только блестящая фантасмагория. Ни Петербург, ни движение тысяча девятьсот пятого года, ни душа людская, ни людская жизнь вообще не отразились в нем в своей простой и подлинной правде, в их настоящей глубине, а лишь поверхностно захвачены в художественную призму автора с их внешней физиономической стороны и, в довершение, еще особенным образом преломились в этой призме. Не один читатель, ожидающий объективной истины, полноты и ясности художественного впечатления, отойдет от романа, может быть и обольщенный цветовым призматическим отражением развернутых перед ним картин, но неудовлетворенный и обманутый:

— Ослепительная сказка! Но — только сказка.

А сказка — ложь. И с внутренней своей стороны роман Андрея Белого есть кричащая ложь, блестящая, но искажающая перспективу — фантасмагория.

Почему искажена перспектива?.. Потому что нельзя вопроса о Петербурге отрывать от вопроса о русской интеллигенции и о рабочем пролетариате. И в особенности нельзя ставить этих вопросов так фантасмагорически, как их ставит автор «Петербурга». По его схеме, Россия — народ, Петербург — правительство (Учреждение) и оторвавшаяся от почвы, от народа — интеллигенция (островитяне). Но почему не изображена интеллигенция не в одних только ее подпольных, но во всех ее широких умственных течени-

ях?.. Петербург и интеллигенция — это не только Государственный Совет и Комитет Министров, не Английская набережная и Невский проспект, не будуар Лихутиной и салон Цукатовой, — Петербург, в его более широком и верном охвате, — и наши редакции и ученые кабинеты, и политические партии и литературные круги, и еще далее — широкие рабочие массы на окраинах. Для Петербурга, в его современности и в его будущности, не менее, чем медные и иные Всадники, находящиеся в его центре, существенны и фабрично-заводские здания, помещающиеся на его периферии. Петербург, конечно, и наша университетская молодежь, но не типичен для нее такой стародворянский вырожденец, как Николай Аблеухов; Петербург, если угодно, и наше подполье, но не мифический ублюдок-островитянин его представитель, а тем более не представители его — два провокатора, один грубый и материальный, как мерзавец Липпанченко, другой идеальный и метафизический (или символический, что ли), как маньяк Александр Иваныч, который сознается Николаю Аблеухову: «Да, да, да. Я — провокатор. Но все мое провокаторство во имя одной великой, куда-то тайно влекущей идеи; и не идеи, а — веянья», — причем веянье это оказывается — «общею жаждою смерти».

Не фантасмагория ли это? Не искажение ли всех перспектив?

Роман Белого не имеет права называться — «Петербург», а разве... «Трагедия Красного Шута», или — «История Дома Аблеуховых». Сузив или исказив (что — то же) перспективу, автор существенно понизил идейную и психологическую ценность своего произведения, которое могло бы стать, при большей вдумчивости и серьезности автора, крупным фактом нашей умственно-культурной жизни, а теперь представляет лишь факт относительного литературного значения. Если, как восторженно выразился один из критиков, «равного этому роману давно не появлялось в русской литературе»[9], то лишь по его своеобразной (спорной, впрочем, и полной недостатков всякого рода) форме, а не по его идейной важности.

## Александр ГИДОНИ

## «Омраченный Петроград» *

...Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.
Но бедный, бедный мой Евгений...
Увы! его смятенный ум
Против ужасных потрясений
Не устоял.

*Пушкин*[1]

### I

Большой серый том. Несуразно, даже по внешности, сшитая книга. Отличная бумага, прекрасная печать, но когда откроешь эту книгу, глазу неспокойно становится от обилия на каждой странице точек, восклицательных знаков, вопросительных знаков, разных тире и полутире. Точно — ноты. И среди всех этих знаков несутся читателю в глаза трудные, напрягающие мысль слова. А когда присмотришься ко всему, что за этими словами скрыто, когда некоторым усилием воли отдашь себя во власть их неровному, многократно меняющемуся ритму, почувствуешь, что несет тебя бурливый, порогами изрытый поток. Острые камни бьют и рвут, и не оглянешься, для мысли не станет времени. Не знаешь, что это: томление или утомление, стесненность сердца в великую минуту или бесплодная усталость.

Поэтому книга эта если и прочтется сразу, то таким лишь читателем, сердце и ум которого требуют разгадки всякой обманчивости, всякой шараде — разрешения. Если же читатель ленивее, то на второй главе, усталый, отложит он большой серый том, не-

* «Петербург», роман Андрея Белого. Петроград, 1916.

суразно толстый, в твердой шуршащей обложке. Но не случится между автором и слушателем упоительной минуты единения в новом, выдуманном, не бывшем прежде мире. В этот мир читатель войти не захочет; если же войдет, то против воли и даже без всякой своей воли. Так, члены ученых экспедиций, изучающие быт инородческих племен, помимо своей воли поддаются гипнозу шаманских заклинаний. Но проходит час шаманских заклинаний, светлеет ум, очищается сердце, снова светит солнце, и недавно загипнотизованный с досадой и обидой вспоминает тот час, когда не всегда сильное сознание и часто немощная плоть уступили туману, в забвении Светила-жизнедавца. Была зараза — и вот она прошла.

Существует выражение, по нашему мнению, несправедливо к искусству применяемое, — мы говорим о «чистом искусстве», не преследующем целей прикладных: «художественное произведение заражает». Употребление такого оборота речи есть величайшее оскорбление, какое только мыслимо, всем девяти музам. Ничье и никакое творчество, если оно просветлено действенным началом созидаемой красоты, не может заражать. Это — не спор о словах, но самое существо дела. Художник, в час творчества, богоподобно творил новый мир, открыл его всем, ранее его не знавшим, пригласил их к общей, совместной, радостной жизни в этом новом мире. Всегда к радостной жизни, ибо — «есть упоение в бою и бездны мрачной на краю» [2]. Какие бы ужасы, какие бы провалы душевные, какие бы страдания неизбывные не живописал художник, свободное влечение уносит воспринимающего в этот новый мир. Он *хочет* сам узнать все радости или упиться всеми ужасами заново созданного и теперь им проходимого пути. Есть его свободный выбор идти или не идти по этому пути. Так, в глубокой древности, в храмы самые мрачные, по приглашению жреца, но по своей воле, входили молящиеся. Были, правда, и другие культы, где множества множеств людей доводились до исступления, до потери не только разума и сознания своей личности, но даже до утраты простой физической чувствительности. В этих храмах если и царствовал бог, то это был — бог обмана.

Художественное произведение, выразитель свободного духовного творчества, свободной воли художника, к какой бы он школе ни принадлежал, в какой бы манере ни писал, очищает, осветляет, вдохновляет, требует сострадания, умиляет или приглашает ко гневу, но только не *заражает*. Даже «зараженные» художники приобретали право на венец созданных ими царств только потому, что преодолевали свою «заразу». Преодоление есть единственный путь подлинного художника. Если бы Достоевский не прошел этого пути, его романы остались бы в области клинического интереса. И так со всеми и у всех. Кто бы ни был твой бог,

художник, Аполлон или Дионис, — боги требуют не подарка, а жертвы. Отдавая только свое достояние, ты даришь, отдавая преодоление свое — ты жертвуешь. Подарок, вопреки народной мудрости, мерится по цене его, но жертва, даже если она — лепта вдовицы, всегда свята. «Петербург» Андрея Белого — подарок или жертва?

«Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговою игрой: ты — мучитель жестокосердый; ты — непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал; бегал я на твоих ужасных проспектах и с разбега взлетал на чугунный тот мост, начинавшийся с края земного, чтоб вести в бескрайнюю даль... О, большой, электричеством блещущий мост!

Помню я одно роковое мгновение; чрез твои сырые перила сентябревской ночью перегнулся и я: миг — и тело мое пролетело б в туманы. О, зеленые, кишащие бациллами воды! Еще миг — обернули бы вы и меня в свою тень».

Приведенный отрывок — один из руководящих мотивов всего романа. Внутреннее отношение автора к этому мотиву, бессилие преодолеть его, как свое переживание, предопределяет судьбу творческого его сознания. Петербург, осаждаясь туманом, преследовал его праздной мозговой игрой, мучил его жестокосердно, как непокойный призрак. Но мучит его и теперь, но и теперь стоит за ним неотступно, как стоял все время, когда созидался роман. Зеленые, кишащие бациллами воды обманчивой и вредной своей глубиной, испарениями своих туманов заслонили от него то солнце, сыном которого чувствовал себя когда-то автор «Симфоний».

Нет места в нас недоверию, когда мы думаем о силе и правдоподобности записи всей той «праздной мозговой игры», какая привела к «Петербургу». Более того, мы сами были во власти ее, мы «заразились» ею. Но когда отошло наваждение зеленых, бациллами кишащих вод, наваждение туманов, мы бежали от этого сплетения призраков, потому что не было нашей воли к ним: в ярме понуждения — какая же радость? Мы не ощутили «Петербурга», как царства внутренней свободы его создателя, не захотели быть в двойном рабстве, в рабстве гипноза у несвободного. И мы отложили эту книгу с тягостным для себя сознанием: вот книга, написанная человеком, имеющим все элементы вдохновенности, кроме одного — силы сопротивления. Мыслитель англосаксонской расы Эмерсон определяет гениальность как постоянную сосредоточенность в себе. Чувствуете ли вы, какая огромная сила сопротивления заключается здесь не в понятии «сосредоточенность в себе», ибо таковая есть склонность характера, но в эпитете «постоянный». Постоянно, всегда, при всех обстоятельствах, в каждую секунду бытия своего, от всех впечатлений среды, от всех случайностей, жизненных столкновений, даже от своих умозре-

ний, уходить к себе, всегда знать о двух мирах, о мире ином и о мире своего Я, всегда принимать первый только через второй. Душа гения — великий кормчий. Таким был Толстой. Таков Достоевский. Выше их, в благородной кристальной своей ясности — Пушкин. И вот теперь нестройно написанный роман, со множеством идейных ассоциаций, заимствованных у Достоевского, Мережковского, Розанова, со множеством образов, навеянных Пушкиным, Александром Блоком и тем же Мережковским, с обилием отступлений, утомляющих читателя, — теперь роман этот многими возводится на непререкаемую высоту, на высоту новых форм, на высоту гениального прозрения.

Среди возводящих — Николай Бердяев.

«Андрей Белый самый значительный русский писатель последней литературной эпохи, самый оригинальный, создавший совершенно новую форму в художественной прозе, совершенно новый ритм. Он все еще, к стыду нашему, недостаточно признан, но я не сомневаюсь, что со временем будет признана его гениальность, больная, неспособная к созданию совершенных творений, но поражающая своим новым чувством жизни и своей не бывшей еще музыкальной формой. И будет А. Белый поставлен в ряду больших русских писателей, как настоящий продолжатель Гоголя и Достоевского. Явление Белого может быть сопоставлено лишь с явлением Скрябина. Не случайно, что и у того и у другого есть тяготение к теософии, оккультизму. Это связано с ощущением наступления космической эпохи» *.

Сколько соблазна в этих утверждениях! Как перемешалось в них запечатление точного факта с неясным, спорным и вовсе неверным. Конечно, Андрей Белый, поэт и автор «Симфоний», есть создатель новых форм и нового ритма. Верно, что творчество его — больное, «Петербург» — последнее о том свидетельство, и, скажем, самое печальное. Но о каких признаках «совершенного» мыслит, рассуждая о «Петербурге», Николай Бердяев? Мы знаем, как опасна мерка врача в определении болезни, когда она применяется к творчеству. Примеры оценок, дававшихся с этой точки зрения творчеству Леопарди, Толстого, Грильпарцера, Гоголя, Бодлера, Достоевского, Верлена, Стриндберга, Уайльда и других, слишком показательны. Еще неубедительнее ранжир преподавателя словесности. На основании большинством установленного мнения, что совершенны творения Гомера, Софокла, Горация, Гёте, сколько других произведений, хотя бы и гениальных, можно признать несовершенными? Допустим, что Пушкин подойдет под ранжир, а Достоевский, а Толстой?

---

* «Астральный роман» («Петербург» Андрея Белого) // Биржевые ведомости. № 15494[3].

Думается нам, что критикам субъективной манеры не следует вовсе вводить в свои оценки понятия, опирающиеся на какую-либо норму, там, где идеалом является полное отрицание их, ибо что есть гений, как не отрицание нормы? Со многих точек зрения, творчество Достоевского есть творчество больное, и произведения его, конечно, несовершенны. Тем не менее в перспективе русского национального творчества гений Достоевского — здоров, наперекор всяким рамкам и оценкам. Творения его в том же смысле — совершенны. Сизифов труд возьмет на себя критик, который подойдет к творчеству автора «Преступления и наказания» с точки зрения разбросанных в этом романе фактических несообразностей и стилистических погрешностей. Сила творческого преодоления, выявленная Достоевским, столь велика, что в свете ее болезненное состояние его духа как данность, техника его работы не входят и не войдут в сознание читательских поколений.

Чтобы решить, встал ли Андрей Белый на такую же высоту романом «Петербург», надобно, совершенно не интересуясь вопросом о болезненности его гения, проследить силу творческого преодоления, им обнаруженную, — есть ли она вообще?

## II

Как много показательного в «Петербурге», как мало убедительного! Роман начинается прологом: полторы странички не то сатиры, не то гротеска. «Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане! Что есть Русская Империя наша?»

И на этот вопрос о сущности «Русской Империи нашей» следует затейливый, манерный ответ, относительно оригинальный по форме, но ничего не объясняющий в существе. Об этом, как мелочи, излишне было бы говорить, если бы не любопытная в прологе деталь.

«Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он — европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...»

И в другом месте: «Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный Проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома́ суть — гм... да... для публики».

Что это? Эзопов язык, возводимый в литературный прием? Авторский «экивок» как новый, ранее не употреблявшийся прием литературной техники, которому, быть может, суждено войти в образцы специальной отечественной теории словесности в отличие от теории словесности, выработавшейся на Западе? Эти «экиво-

ки» в «Петербурге» потому представляют новизну сравнительно, например, с приемами Салтыкова-Щедрина, что у последнего так называемый эзопов язык вынуждался условиями тогдашней цензуры и всей общественности. Он имел значение чисто прикладное. Строки писались для того, чтобы читатель искал и находил мысли между строк. Ни в приведенных цитатах, ни в других местах разбираемого нами романа названный прием такого значения не получает. Все эти «гм... да...» суть не более как авторские подмигивания в сторону, по совершенно неизвестной причине. Это, конечно, подмигивания от осторожности, от боязни. Смысл их таков: «лучше не скажем, чтобы нас не услышали, промолчим, во избежание недоразумений. Пусть наша мысль останется при нас, вы же знайте, что какая-то мысль у нас есть».

В условиях обывательской повседневности эти «умалчивания», может быть, имеют свою пряность, но в аспекте человечески-значительного ценны не слепые сплетни, не экивоки, порождаемые обывательской психологией, а смысл национального существования, вопрос о судьбах родины-матери. Если Гоголь, прямым продолжателем которого считает Николай Бердяев Андрея Белого, был первым мещанином в русской литературе, то автор «Петербурга», хочет ли он того или не хочет, есть «первый обыватель» в ней. Ни Толстой, ни Достоевский, ни Гоголь, конечно, обывательщины как жизнеощущения, как стихии в творчество свое не внесли и от обывательщины не исходили. Из примечательных писателей наших ранее Белого таким был только один, оказавший могущественное влияние на автора «Петербурга». Это — В. В. Розанов. Говорят: и Розанов гениален. Если это и так, то гениальность его — обывательская, гениальность, от которой становится страшно и стыдно за среду, в которой она могла создаться. Ощутив сущность Розанова, задыхаешься, чувствуешь свою обреченность, свое бессилие. От Розанова для читателя, с чувствующим сердцем, выход только к чаадаевскому пессимизму, бесконечно осложненному всеми провалами и противоречиями, какие накопили наша общественность, наша культура, наше самосознание со времени смерти автора «Философических писем».

В некоторых отношениях «Петербург» может почитаться беллетристической транскрипцией Розанова, с тем только отличием, что стиль Розанова крайне своеобразен, искренен и прост. Розанов умеет соблазнить, «не мудрствуя лукаво», при всем несомненном своем лукавстве. Между тем стиль Белого вычурен, напряжен, *все время превозмогает, без преодоления.* Этот роман, обращающийся к аудитории столь огромной, как та, что вмещается в списках гражданской и военной службы и полицейских регистрах нашей империи, едва ли будет после прочтения понят ничтожным количеством так называемой «университетской интеллигенции». За

правильное понимание существа своих творческих заданий художник не отвечает. В этом смысле ему достаточно спокойной уверенности, что не всегда прекрасное становится сразу доступным. Но язык его должен быть понятен, ибо язык как средство общения творца и воспринимающего ценен по степени его общности. Это не значит, что наилучшие слова — слова выветрившиеся, образы, самые милые, к сердцу идущие — образы, уже знакомые всем, но это значит, что давно пора потребовать от художника, как первое условие его творчества, простоты и ясности. Довольно, наконец, этих платьев андерсеновского короля, которыми столькие восхищаются из ложного стыда, из боязни показаться «отсталыми» или из чувства снобизма.

Язык русский — великий залог, великая красота, которой может гордиться «Русская Империя наша». В наши невзрачные дни неужели надо повторять ломоносовские слова, что русский язык — язык силы, прямоты, широкой, необъятной вместительности[4]. Московские просвирни, которых Пушкин заслушивался[5], няня Арина Родионовна, литературная восприемница великого поэта, конечно, не знали ни экивоков, ни недосказанностей, ни, наконец, этих тяжелых, надуманных, навороченных слов, от которых голове становится тяжко и мозг, по слову самого А. Белого, «упрочняется».

Что бы ни говорил Николай Бердяев, космическое начало не ново в русской литературе, как не нов в ней и разгул человеческих страстей. Гораздо раньше Бердяева Флобер, говоря о Толстом, отметил, что в «Войне и мире» герой небывалый — масса[6]. Народ, Россия показаны Толстым в величии и силе космических. Правда, и в «Петербурге» Андрея Белого на многих страницах рассыпаны попытки выразить настроения массы, разговоры улицы, эти перебрасывающиеся ломкие фразы, подслушанные в людских скоплениях, нарастающий гул, зарождение и выявление единого чувства толпы. Но только в двух случаях удалось Белому относительно осуществить свои задания. Он нашел силы выразить ощущения неясной тревоги и «заплетающейся невской сплетни». Было и это в 1905 году. Хотя — только ли это?

Влияние Розанова, без сомнения, сказалось в безвольной, ничем не сдержанной регистрации всех психических переживаний отдельных персонажей романа. Это делает «Петербург» пухлым, разбросанным. Внимание читателя разбегается. Крайний импрессионизм изобразительных способов в связи с кропотливой детализацией психических переживаний описываемых лиц создает тягостное противоречие, ибо внешний Петербург дан импрессионистом, внутренний же описан почти в протокольной манере.

В этом психологическом протоколизме из числа современных писателей равен Белому только автор «Опавших листьев»[7].

Можно сказать, что один из главнейших мотивов романа — «мозговая игра» — разработан Белым с нудящей, утомительной и художественно совершенно бесцельной обстоятельностью. Подход к этой «мозговой игре» взят чисто физиологический. В этом смысле очень показательно неизменное накопление Андреем Белым подчеркнутых физических деталей в описании *извивов* игры.

«...Безотчетность тоски, галлюцинации, страхи, водка, курение, от водки — частая и тупая боль в голове; наконец, особое спинно-мозговое чувство: оно мучает по утрам».

Розановское влияние особую выразительность приобретает в обличительных и сатирических местах романа. Притом почти всегда Андрей Белый поддается влиянию наиболее болезненных и болезнетворных сторон розановского интеллекта. В таланте Розанова есть очевидная двойственность. Худшая сторона его, если можно так выразиться, кривозеркальная. Именно в этом аспекте Розанов более всего впечатляет Андрея Белого. Оттого в характеристиках, даваемых отдельным персонажам автором «Петербурга», появляется определенная памфлетность, как, например, в описании профессора: «Воистину допотопного вида мужчина, со сладким и до ужаса рассеянным лицом, с вздернутой на покрытой пухом спине складочкой сюртука, отчего между фалдами неприлично просунулся незатейливый черненький хлястик; это был профессор статистики, с его подбородка висела желтоватая клочкастая борода, и ему на плечи, как войлок, свалились не видавшие гребня космы. Поражала его кровяная, будто отпадающая ото рта губа».

Или: «Александру Ивановичу померещилось, что поющий — сладострастный, жгучий брюнет; брюнет — непременно; у него такая вот впалая грудь, провалившаяся между плеч, и такие вот глаза совершенного таракана; может быть, он чахоточный; и, вероятно, южанин: одессит или даже — болгарин из Варны (пожалуй, так будет лучше); ходит он не совсем в опрятном белье; пропагандирует что-нибудь, ненавидит деревню».

Многих, вероятно, читателей из числа таких мест романа всего неприятнее поразит описание митинга 1905 года, сделанное Белым в тонах сгущенного шаржа. Митинг представляется Андрею Белому толпою, в которой «хлынули отовсюду груди, спины и лица, черная темнота, в желтовато-туманную муть», где всё «перли да перли субъекты, косматые шапки и барышни: тело перло на тело», где «на лестницу выбился какой-то весьма почтенный еврей в барашковой шапке, в очках, с сильной проседью; обернувшись назад, в совершеннейшем ужасе он тянул за полу свое собственное пальто; и не вытянул; и не вытянув, раскричался:

— Караша публикум: не публикум, а *свинство*! рхусское!..

— Ну и что же ви, отчего же ви в наша Рхассия? — раздалось откуда-то снизу.

Это еврей бундист-социалист пререкался с евреем не бундистом, но социалистом».

В эпоху, описываемую в «Петербурге», многие легко возбудимые писатели, в том числе Андрей Белый, примкнули к самым левым течениям политической мысли. В их числе был Андрей Белый. «Прущие субъекты» отнеслись к писателям этим с недоверием. Это недоверие относилось к Минскому, к Белому и к тому же Розанову. Упомянутый фрагмент романа, в котором на протяжении одной страницы дан итог народному движению как нелепому собранию, объединившему в одной «прущей» толпе барышень, гимназистов, евреев, ненавидящих Россию или снисходительно ею верховодящих, пьяных рабочих, «представителей лумпен-пролетариата» и шестидесятипятилетних земских деятельниц, повторяющих шаблон «полезного, доброго, вечного», — этот фрагмент бесспорно весьма убедительно доказывает, что недоверие «прущих субъектов» к легко возбудимым писателям не было только «ошибкой» 1905 года.

Если в обличительной части, если в психологических описаниях «Петербург» несет на себе печать Розанова, то в изображении общего фона, местного колорита «Петербургщины» Андрей Белый следует Мережковскому, в частности излюбленному этим писателем приему констрастующих сопоставлений сегодняшнего с историческим, предсказания с фактом, религиозной тревоги с будничным слухом.

В этом отношении особенно убедителен отрывок «Степка» во второй главе. Вот конец его:

«— От табаку да от водки все и пошло; знаю то, и кто спаивает: японец!

— А откуда ты знаешь?

— Про водку? Перво сам граф Лев Николаевич Толстой — книжечку его “Первый винокур” изволили читывать? — ефто самое говорит; да еще говорят те вон самые люди, под Питербурхом.

— А про японца откуда ты знаешь?

— А про японца так водится: про японца все знают... Еще вот изволите помнить, ураган-то, что над Москвою прошел, тоже сказывали — как мол, что мол, души мол, убиенных; с того, значит, света, прошлись над Москвою, без покаяния, значит, и умерли. И еще это значит: быть в Москве бунту.

— А с Петербургом что будет?

— Да что: кумирню какую-то строют китайцы!

Степку взял тогда барин к себе, на чердак: нехорошее было у барина помещение... Взял он это с собою, пред собой усадил, из

чемоданишка вынул оборванную писулю; и писулю Степке прочел:

"...Близится великое время: остается десятилетие до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству; всех годов значительней 1954 год. Это России коснется, ибо в России колыбель церкви Филадельфийской; церковь эту благословил сам Господь наш Иисус Христос. Вижу теперь, почему Соловьев говорил о культе Софии. Это — помните? в связи с тем, что у Нижегородской сектантки... И так далее... далее..." Степка почмыхивал носом, а барин писулю читал; долго писулю читал.

— Так оно — во, во, во. А какой ефто барин писал?

— Да заграницей он, из политических ссыльных.

— Вот оно што».

Невольно вспоминается дневник Бельтраффио и последующие главы в «Леонардо да Винчи»[8], первые страницы первых двух глав «Антихриста» Мережковского. Из «Антихриста» же заимствована тема «призрачности» Петербурга. Таинственный ресторанный посетитель Белого, с трубкой в зубах, давящий Александра Ивановича Дудкина, дымом своей трубки засоряющий мозги бедного петербуржца начала двадцатого века, многопудовый гигант, позеленевший от времени, посещающий Дудкина на Васильевском острове, это многократное воплощение ужасного лика венчанного гения, занимает в «Петербурге» Белого то же место, какое Мережковский отвел в своей трилогии Белой Дьяволице — Венере. Это Он выдумал Петербург, в живые подобия уплотнил петербургские туманы. Недаром так же властен Он в галлюцинациях Александра Дудкина, как некогда властвовал над бредом Евгения.

Помимо всех этих влияний, «Петербург» точно общей прослойкой насыщен гипнозами Достоевского, с той лишь разницей, что преодолеть Достоевского Андрей Белый вовсе не в силах.

Некоторые главы имеют подзаголовки, как будто выхваченные из Достоевского. Отдельные диалоги Аполлона Аполлоновича и Коленьки заставляют вспомнить о Федоре Карамазове в его встречах с Митей. Картина умственного расслабления Николая Аполлоновича, на квартире у офицера Лихутина, помимо злобности шаржа, в ней заключенного, отражает столь же явственно бессилие А. Белого преодолеть в своей душе автора «Идиота». Высшего своего развития достигает эта черта романа в главе пятой, которая повествует о «господинчике с бородавкой у носа и о сардиннице ужасного содержания» и имеет эпиграфом стихи Пушкина: «Блеснет заутра луч денницы» и т. д. В этой главе Андрей Белый рассказывает о встрече Николая Аполлоновича Аблеухова с Павлом Яковлевичем Марковиным. Их беседа в ресторане, без преувеличения, какое-то попурри из Достоевского. Первые слова Маркови-

на, завязывающего знакомство с молодым Аблеуховым, — «Бьюсь об заклад, что вы из сплошного кокетства изволите на себя напускать этот тон равнодушия», — дают идейную ассоциацию Мармеладова: «А позвольте, милостивый государь мой, обратиться к вам с вопросом приватным»[9]. Далее следуют вариации допроса Раскольникова в «Преступлении и наказании», такая же вариация беседы Ивана Карамазова со Смердяковым и, наконец, отражения «Бесов». Во всех этих положениях Петр Яковлевич Марковин изъясняется выражениями то следователя Порфирия («Как я вас настиг: вы стояли над лужей и читали записочку: ну, думаю я, редкий случай, редчайший...»), то Смердякова («Я, Николай Аполлонович, прихожусь ведь вам братом... Разумеется, законным, ибо я, как-никак, плод несчастной любви родителя вашего... с домовой белошвейкою»), то, наконец, Свидригайлова («Появились еще особые любострастные чувства: знаете, ни в кого из женщин я не был влюблен, был влюблен — как бы это сказать: в отдельные части женского тела, в туалетные принадлежности, в чулки, например...»).

Ряд этих сопоставлений мог бы быть сколько угодно увеличен.

Между тем символизация Белого отражает влияние Александра Блока. Читатель, который заинтересовался бы вопросом о флюидах, источенных стихами Блока на «Петербург» Белого, должен сопоставить роман с некоторыми стихотворениями поэта «Прекрасной Дамы», собранными в первой и второй книгах его, изданных «Мусагетом»[10]. Здесь нами утверждается не подражание, не усвоение, даже не зависимость, а только отраженность, та именно отраженность, которая доступна и понятна в творчестве, сочетающем элементы вдохновения и безволия. Белый описывает ожидание Николаем Аполлоновичем госпожи Лихутиной в доме ее неподалеку от Зимней канавки. Николай Аполлонович ждет ее в темном подъезде в красном домино — домино Арлекина:

«...Какое-то очертание, кажется маска, поднялось перед ней со ступени... Из *мрака восстал шелестящий*, темнобагровый *паяц* с бородатою, трясущейся масочкой. Было видно из мрака, как беззвучно и медленно с плеч, *шуршащих* атласом, повалили меха николаевки, как *две красных* руки томительно протянулись к двери. Тут, конечно, закрылася дверь, перерезав сноп света и кидая обратно *подъездную* лестницу в совершенную пустоту, *темноту*...»

У Блока:

Свет в окошке *шатался*, —
В *полумраке* — один —
*У подъезда шептался*
*С темнотой арлекин.*

Был окутанный мглою
*Бело-красный* наряд... *[11]

Очень громоздко было бы в каждом отдельном случае приводить такие сопоставления, поэтому мы отметим только некоторые из образов Блока, нашедших себе отражение в «Петербурге».

Среди гостей ходил я в черном фраке.
Я руки жал. Я, улыбаясь, знал:
Пробьют часы... [12]

(Николай Аблеухов на балу)

Очарованный уличным криком,
Я бежал за мелькнувшим лицом.
Я бежал и угадывал лица,
На углах останавливал бег... [13]

(Описание Невского проспекта)

Там — в улице стоял какой-то дом,
И лестница крутая в тьму водила.
Там открывалась дверь, звеня стеклом,
Свет выбегал, — и снова тьма бродила...
Там гул шагов терялся и исчез
На лестнице — при свете лампы желтом...

(Дом на Васильевском острове)

И, словно лоб наморщенный, карниз
Гримасу придавал стене — и взоры... [14]

(Особняк Аполлона Аполлоновича)

Наконец, весь роман в целом, имеющий эпиграф из «Медного всадника» («Была ужасная пора»), с большим основанием должен был иметь им знакомые стихи Блока:

Я был весь в пестрых лоскутьях,
Белый, красный, в безобразной маске.
Хохотал и кривлялся на распутьях,
И рассказывал шуточные сказки [15].

«Пестрые лоскутья» в новую самоцветную ткань, однако, не связались... Чуда преображения не случилось.

---

* Нами подчеркнуты в сопоставляемых отрывках слова, музыкально (шелестеть, шуршать — шептаться, шататься) параллельные по задуманному эффекту, или образно-тождественные (паяц — арлекин), или схожие по зрительным ассоциациям (мрак — полумрак, бело-красный — две красных), или, наконец, вполне совпадающие по образному и словесному содержанию (темнота).

## III

Таковы общие свойства «Петербурга» как произведения беллетристического. Некоторые отдельные отрывки, некоторые описания его при всем том хранят на себе блеск таланта. Сюда нужно отнести картину парада на Марсовом поле, пейзаж рассвета на Неве, лирическое обращение к России, видение памятника Петру, описание встречи Медного Гиганта с Александром Иванычем и т. д.* Все это не может, однако, поколебать нашего суждения о романе в целом.

Политическое содержание «Петербурга» обязывает дополнить оценку его некоторыми соображениями о так называемом «идейном содержании» его, говоря проще — о публицистике романа. Этой публицистики в нем много, больше всего. И это, само по себе, не есть еще осуждение произведения, ибо роман, живописующий 1905 год, а в глубоких своих основах ищущий изобразить весь петербургский период нашей истории, к политике должен был прийти неизбежно. Это — не в осуждение «Петербургу», ибо давно пора нам отказаться от той «обратной» узости, какую усвоили последние беллетристы наши, думающие, что вернейшее средство борьбы с тенденциозностью былой «народнической» литературы есть «аполитичность» творчества. Такой взгляд неверен потому именно, что творчество свободно. Но каждая тема, каждый образ художника требуют оценки приемами, довлеющими их сути. Мудрено брать общественные, политические или философские мерки при критическом разборе «Приключений Эме Лебефа» Кузмина[16]. Но символы «Петербурга» уходят корнями в политику, к ней не обратиться немыслимо. Методологически трактуя политическую тему, критик связан одним требованием — сохранить беспристрастие. С этой точки зрения совершенно безразлично, осуждает Андрей Белый или приемлет революцию, числит он заслуги за 1905 годом или отвергает их. Но сохранение исторической перспективы, — внутренняя правда, — есть то, что равно потребуют от Андрея Белого критики убеждений самых разнообразных, индивидуалисты и коллективисты, консерваторы и либералы, славянофилы и западники. При таких условиях крайне спорным представляется символическое противопоставление в «Петербурге» отца-бюрократа и сына-революционера. Даже в последнем, самом глубоком историческом смысле судьбы русского самосознания, конечно, выходят за границы, отмежеванные грехами русской бюрократии. Провалы русской истории не зависят

* Разбор романа как весьма своеобразного произведения художественного слова не входит в нашу задачу. Такому разбору пришлось бы посвятить особое исследование.

от того единственно, что на народе лежит печать его правящего класса. Есть причины размаха стихийного, нечеловеческого, быть может вечные, как рок. Они лежат в русской природе, в самих условиях места России под солнцем, в крови русской расы. Между тем в своем романе А. Белый сделал все, чтобы отмежевать Петербург, бюрократический Рим, от России как целого. Но сама-то Россия не показана в романе вовсе, если не считать лирических к ней обращений!

Создается какая-то расколотость: с одной стороны, в книге затронута и тема расы, тема крови, усиленно подчеркивается монгольское происхождение Аблеуховых — отца и сына, галлюцинации монгольскими призраками преследуют героев романа и самого автора, но одного только в книге нет — *славянской* России. Между тем только при учете Петербурга на Россию русскую приобретает Петербург и, стало быть, весь петербургский период России смысл общезначительный.

Всякие же вариации «призрачности» Петербурга как индивидуального ощущения и модные нынче пророчества в духе Мережковского на тему «Петербургу быть пусту»[17] суть не более как литературные упражнения, весьма любопытные для литераторов-профессионалов, но безнадежно бесплодные для России. Ибо страна наша знает Петербург как реальность, как факт, засвидетельствованный двумя веками русской истории. Эти два века *ввели* Петербург в нашу душу. Если и впрямь «Петербургу быть пусту», — он продолжит свою жизнь в Тамбове, Рязани, Твери, Томске и, скажем наконец, в Москве. Немыслимо предположение, чтобы отслой петербургского влияния на протяжении самых напряженных столетий русской жизни не отпечатлелся на всей психике России, тех столетий, когда этот «выдуманный» город дал России Петра, Ломоносова, Екатерину, Потемкина (с его, кстати сказать, славянофильской идеей русского Константинополя), Александра I, Сперанского, Пестеля, Рылеева, Аракчеева, Николая I, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Белинского, Писарева, Чернышевского, Чехова, Менделеева, Победоносцева...[18] Каждое такое имя, вне оценки внутренней его сущности, есть кусок русской жизни, отчеканено Петербургом.

Показать отражения Петербурга в России, неизменный антагонизм столицы и страны, дать творческий прогноз их грядущих судеб, ответить, возможно ли их примирение, — есть, бесспорно, огромная тема. Не убоялся ли ее сам Толстой, отказавшись от «Декабристов»?[19] Конечно, отказ Андрея Белого при разработке такой темы от ввода в поле зрения России есть легчайший выход из положения, но этот выход ничего не разрешает, сулит фальшь и ломаность всех перспектив.

«Петербург заявляет энергично о том, что он — есть: оттуда, из этой вот точки несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр».

Но места, которых циркуляр достигает, среда, обслуживаемая потоком отпечатанной книги, остаются в гиперборейской тени. Вместо них — пустота. Между тем без картины влияния центра на периферию нельзя судить о значительности этого центра, о том, источает ли этот центр добро или зло, надлежит ли утвердить существование его или отвергнуть. Минувшие эпохи русской жизни в этом смысле счастливее нашей, — они имеют такие отображения. Так показал Россию Толстой-Гомер. Так видел Петербург Гоголь, первый провинциал литературы нашей. Но для этого надо было встать *над* Петербургом или *вне* его. Этого испытания Андрей Белый не выдержал. Сознание писателя не охватило Петербурга. Град Петра есть болезнь Белого. Он болен им, томится Петербургом, как некогда томил Евгения Медный всадник. Но «Медный всадник» написан был — не *Евгением*, а Пушкиным.

Между тем, читая «Петербург» Андрея Белого, нельзя освободиться от преследующего впечатления: *так* написал бы роман Евгений...

Только Евгений мог проглядеть «строгий, стройный вид, Невы державное теченье, береговой ее гранит»[20], всю ту необыкновенную четкость Петербурга, которая наперекор всем историческим колебаниям была и есть сила «руки Петровой» в делах России, та именно сила, что заставит Петербург жить в Тамбове, Курске, Клязьме, если и вправду — «Петербургу быть пусту».

## И. ИГНАТОВ

### Об Андрее Белом

В редакции получено несколько писем, высказывающих недоумение по поводу помещенного в «Русских ведомостях» отрывка «Котик Летаев» Андрея Белого[1]. Одни корреспонденты недовольны чрезмерной необычностью и непонятностью рассказа; другие выражают неудовольствие редакцией, которая, по своим воззрениям, не может, — говорят они, — иметь много общего с г. Андреем Белым; третьи просят, четвертые требуют объяснения. Я лично получал несколько таких писем, вызывающих на «объяснение». За себя лично и отвечаю.

Само собой разумеется, что помещение какого-нибудь художественного произведения не может говорить не только о солидарности общественных, философских, религиозных воззрений автора и редакции, но и о полном соответствии художественных вкусов. Беллетристическое произведение может быть талантливой попыткой подойти к изображению душевного мира человека путями до сих пор мало исследованными. Попытка, по вашему мнению, допустим, обречена на неудачу; но она талантлива; в ней, — пускай тонкие, пускай хрупкие, — но ясные нити, старающиеся связать мир таинственных душевных глубин с их внешним выражением; и произведение вас заинтересовывает, и вы — даже, допустим, недовольные окончательным результатом — признаете право такого произведения на ваше особенное внимание. Знакомство с таким произведением нужно читателю, даже если оно не доставит ему тех привычных эстетических эмоций, которых он ожидает от художественного произведения.

Кажется, это общее рассуждение неоспоримо, я бы сказал даже, банально. Доказывать его нет необходимости. Теперь в частности об А. Белом.

Его новое произведение — насколько можно судить о нем по небольшому отрывку — следует тому же пути изображения душевных процессов, каким шел автор в «Петербурге». Трудность

ознакомления с этим путем заключается в непривычной манере изложения, пытающейся внешними приемами передать сложную игру движений эмоционального мира. Для того чтобы эта манера не поражала неприятной искусственностью, чтобы она не замечалась как придаток, а чувствовалась как некоторая необходимость, к ней нужно привыкнуть. Привычка дается не легко, и даже «Петербург» можно было оценить вполне только тогда, когда он появился в отдельном издании.

Предметом исследования, как в «Петербурге», так и в отрывке из нового произведения, является мир подсознательный, мир эмоций, противоречивых, иногда мимолетных, иногда упорно настойчивых, преследующих, непонятных. Они лишь смутно, клочками, доходят до сознания, и эту клочковатость их автор пытается передать в манере изложения, порывистой, лишенной видимой последовательности, но в действительности упорно «держащей одну линию», как держит эту линию разбросавшаяся, обеспокоенная, внешне разбросавшаяся, но внутренно сосредоточенная на одном пункте душа. Между формой и содержанием «Петербурга», между взбудораженным душевным миром персонажей и такой же взбудораженной манерой изложения автор проводит нерасторжимую связь, — и в некоторых местах достигает в этом отношении совершенства.

Напоминаю одну главу «Петербурга», где, кажется мне, это соответствие формы и содержания особенно ярко и где в противоречивых извивах подсознательности чувствуется концентрирование около одного беспокоящего пункта. Называется эта глава «И притом лицо лоснилось». Дело происходит в чайной, где назначено свидание двух революционеров. Один из них, Александр Иванович, впервые знакомится с Липпанченко, передающим ему чьи-то повеления. Александр Иванович не знает, какую нравственную ценность имеет Липпанченко; сознательно он не подводит итога впечатлению, получаемому от нового знакомого. Он в точности исполняет повеление. Но в его подсознательном мире происходят непостижимые, ничем, по-видимому, не связанные между собой скачки ощущений, воспоминаний, неожиданных ассоциаций, которые в действительности вертятся около одного пункта. Еще раньше, чем начался разговор, раньше, чем появился Липпанченко, «вдруг» настороженная душа Александра Ивановича испытала что-то, что сознательно представилось как «некая гадкая слизь», проникшая за воротничок и потекшая «по позвоночнику». А когда серьезный и таинственный разговор о месте хранения бомбы начался с полным сосредоточием внимания на предмете обсуждения, в подсознательном мире Александра Ивановича шла работа не связанных ни с бомбой, ни с революционными планами душевных движений. Вдруг, ассоциируясь с цветом

костюма Липпанченко, всплывали в воспоминании темно-желтые обои комнаты, в которой жил Александр Иванович, а на этих обоях — сырое пятно, по которому проползала мокрица. Затем, так же внезапно, потянулись «тривиальные до безобразия» слова на *ы*, рыба, глыба, и сам «Липпанченко сидел перед ним бесформенной гл*ы*бой, и д*ы*м от его папирос*ы* осклизло обм*ы*ливал атмосферу». Бессознательная работа души вызывала ощущения чего-то противного, липкого, грубого, грязного, — в то время как сознание ничем не предупреждало Александра Ивановича, что перед ним противный, липкий, грубый, грязный нравственный мир политического провокатора.

Всем этим неожиданным «еры», «мокрицам», «сырым пятнам» на обоях, «гадкой слизи», бегущей по позвоночнику, всей этой толпящейся массе разорванных внезапностей, надвигающихся около одного пункта, соответствует такая же внешне разорванная и непоследовательная, но в действительности связанная в систему манера изложения.

В том отрывке, который был помещен в «Русских ведомостях», — эмоциональный мир ребенка. Сознание едва пробудилось; оно не может справляться с отрывочными надвигающимися ощущениями, с цепью внешних образов, с нитью впечатлений и реакций на них. Одно выплывает, другое вытесняется; несоединимые движения идут рядом, не то споря, не то сливаясь, — и хаотический мир, называемый душой ребенка, представляется автором и с внешней стороны в виде таких же разбросанных, порою смутных, порою внезапно ярких характеристик.

Я смутное только могу говорить;
Сказанья души несказанны, —

говорит современный поэт[2]. Белый стремится передать эти «несказанные сказанья души», и с его оригинальными, талантливыми попытками читатель, конечно, должен знакомиться.

15 Зак. 3458

## М. ГЕРШЕНЗОН

# Мудрость Пушкина

<фрагмент>

### ПУШКИН И МЫ. I. НЕДРА

Повесть Андрея Белого «Котик Летаев» — необычайное явление не литературы только, но всего нашего самосознания[1]. Быть может, впервые нашелся человек, задавшийся дерзкою мыслью подсмотреть и воспроизвести самую стихию человеческого духа. Потому что стихия эта в своем ядре есть некий вихрь, который чрез бесчисленные уплотнения и воплощения создает все телесные и духовные формы человеческой жизни; и если искусство никогда не довольствовалось изображением внешних проявлений духа, если оно во все века стремилось вскрывать глубины, — то в сердцевину, в огненный центр бытия, никто не пытался проникнуть, по крайней мере сознательно. Андрей Белый — первый художник, который поставил себе эту цель. Он изображает жизнь ребенка от первых дней. По его мысли, новорожденный младенец есть клочок запредельного, мировой атом, — вместе и частица космоса, и сам полный микрокосм; и он рассказывает, как этот атом стихии пучится, расширяется и делится внутри себя, как он, оставаясь единым, внутренно ширится и разжижается, и организуется — начально бесформенный — в ощущениях и чувствах, как уплотняются эти воздушные течения, излившиеся из стихийного ядра, и формируют личность, сознание, идеи. То, что мы называем иррациональным в духе, показано нам здесь непосредственно ad oculos*, само по себе, а не чрез периферические свои проявления. Скульптор должен знать анатомию, но он показывает нам игру мускулов под кожею; Андрей Белый удалил кожу, мышцы, он вскрыл страшные и безобразные недра, — они лежат открытые пред нами и живые, в своей ужасной змеиной подвиж-

* наглядно, воочию (*лат.*).

ности. Есть что-то жуткое в этом зрелище, точно на глазах у нас извиваются, клубятся, растут тупые и могучие змеи, пухнут и опадают и кусают друг друга беззвучно. Эти змеи — в нас, они же преображаются в ангелов нашей мечты и поют нам райские песни поэзии, из них рождаются образы нашего строительного разума; но сами, сами они — как ужасны!

Нужно ли показывать недра? Мы до сих пор не умели и не хотели их видеть; если нашелся человек, который умеет, значит, это нужно, значит, пришел срок нам их видеть. И святотатственный замысел этот созревал ведь давно. Тридцать лет европейская мысль роет ходы вглубь; лозунг был брошен Ницше, и роют поэты, как Метерлинк, роет вся современная философия, не один Бергсон. В ядре все расплавлено и текуче, а изливы его в сознании твердеют: видно, стеклянная кора рационального давит уже нестерпимо и дух ищет освободиться от собственных своих порождений, ставших его тиранами, — от оформленных чувств и идей. И с другой стороны, само сознание поневоле обернулось к своему истоку, во-первых, потому, что, изучая себя, узнало себя как производное и розысками незаметно было приведено в недра духа, во-вторых, потому, что после века неудач поняло свое практическое бессилие и убедилось, что рычаг человеческой воли — в иррациональном. Так два нарастающих движения шли навстречу друг другу, одно из глубины, другое — из разума, и наступил день, когда очередная задача созрела. Повесть Андрея Белого — один из несомненных признаков его наступления.

Это дело теперь не только нужно, но им одним может быть спасена культура, ибо поистине пришел ее последний час. Кто не видел опасности, тому должна была открыть глаза эта война. Рациональный расчет, такой всесторонний, осмотрительный, точный, жестоко обманул человечество, — оно видит себя банкротом. Теория прогресса, основанная на убедительных научных выкладках, вдруг сорвалась в бездну, и оказалось, что главнейшие-то силы не были учтены, больше того — были просто забыты, оставлены вне изучения и надзора. Пока наверху, в свете сознания, возводился величественный храм культуры, — там, в недрах духа, в забытом пороховом погребе, на котором все стоит, развивались какие-то ядовитые и опасные газы, и, восходя, они отравляли строивших; и вдруг там произошла чудовищная детонация — и на наших глазах валятся стройные громады здания, и под ними гибнут миллионы вольных и невольных его строителей. Нам надо спуститься вниз, узнать эти темные силы и дать им выход. Пред лицом этой страшной войны нет важнейшей задачи, как раскрыть недра — впервые в истории человечества.

Но как ужасна эта работа, как противна чувству! Это хирургия спасительная и страшная. О, если бы скорее нож кончил свое дело

и рана зажила, чтобы нам снова не видеть недр! потому что они должны быть закрыты, утаены от света и сознания: таков закон жизни. Когда они здоровы, человек не помнит о них, хотя ими живет; и благо ему. Наше время — и еще надолго вперед — обречено не жить, а лечить роковую болезнь духа, и тут будут больше всего нужны небрезгливость и бесстрашие хирурга. Они нужны всем, не только Андрею Белому, взявшему в руки нож, но и нам, потому что этот нож вскрывает всенародно *наши* недра, и мы, доселе не знавшие их, раз увидав, уже никогда не забудем, что́ мы носим в себе, чем живем. Я верю — человек исцелится и снова на время станет беспечен по сравнению с нами; но прежнего, полного забвения уже не будет. Не надо жалеть о нем; но почему не сказать, что оно было законно и прекрасно?

Эсхил и Шекспир не раскрывали недр, но только давали осязать их глубокие и могучие движения сквозь кожу цветущих, прекрасно-обнаженных тел, и душа зрителя содрогалась, в то время как взор его упивался прелестью божественных форм. Вспомним ближайшее к нам, совсем недавнее, — нашего Пушкина. Между повестью Андрея Белого и поэмой Пушкина — то же различие, как между видом глубоко раскрытой раны и видом зардевшего лица прелестной девушки. И Пушкин, не хуже нас, умел видеть огненное ядро духа и знал, что наружная жизнь творится в этом горниле. Но тогда художнику еще можно было быть ваятелем, а не хирургом; Пушкину еще не было надобности удалять естественные покровы — напротив, он воспроизводил их с любовью, только давал тем внутренним напряжениям просвечивать сквозь них. Именно так живет человек, и дело Пушкина есть подлинное искусство: обнаружение сущностей в явлениях.

От Пушкина до Андрея Белого — вот наш путь за сто лет.

## Сергей ЕСЕНИН

### Отчее слово

(По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев»)

Мы очень многим обязаны Андрею Белому, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной. Оно как бы вылеплено у него из пространства, с Божьим «туком» и вонями плащаницы[1].

В «Котике Летаеве» — гениальнейшем произведении нашего времени — он зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслили только тенями мыслей, наяву выдернул хвост у приснившегося ему во сне голубя и ясно вырисовал скрытые в нас возможности отделяться душой от тела, как от чешуи.

Речь наша есть тот песок, в котором затерялась маленькая жемчужина — «отворись». Мы бьемся в ней, как рыбы в воде, стараясь укусить упавший на поверхность льда месяц, но просасываем этот лед и видим, что на нем ничего нет, а то желтое, что казалось так близко, взметнулось еще выше. И вот многое такое, что манит нас так, схвачено зубами Белого за самую пуповину... Истинный художник не отобразитель и не проповедник каких-либо определенных в нас чувств, он есть тот ловец, о котором так хорошо сказал Клюев:

В затонах тишины созвучьям ставит сеть[2].

Слово изначала было тем ковшом, которым из ничего черпают живую воду. Возглас «Да будет!» повесил на этой воде небо и землю, и мы, созданные по подобию, рожденные, чтобы найти ту дверь, откуда звенит труба, предопределены, чтобы выловить ее «отворись». «Прекрасное только то — чего нет»,— говорит Руссо[3], но это еще не значит, что оно не существует. Там, за гранию, где стоит сторож, крепко поддерживающий завесу, оно есть и манит нас, как далекая звезда. Меланхолическая грусть по отчизне, неясная память о прошлом говорят нам о том, что мы здесь только в пути, что где-то есть наш кровный кров, где

У златой околицы
Доит Богородица
Белых коз...[4]

Но к крыльцу этого крова мы с земли, живя и волнуясь зрением и памятью в вещах, приближаемся только через Андрее-Беловское «выкусыванье за спиной»[5].

Футуризм, пропищавший жалобно о «заумном языке», раздавлен под самый корень достижениями в «Котике Летаеве», и извивы форм его еще ясней показали, что идущие ему вслед запрягли лошадь не с головы, а с хвоста...

«Выбирайте в молитвах своих такие слова, над которыми горит язык Божий, — говорил Макарий Желтоводский своим ученикам, — в них есть спасение грешников и рай праведных...» И такие слова почти сплошь пронизали творение Андрея Белого.

Суть не в фокусе преображения предметов, не в жесте слез, а в том самом уловлении, в котором — если видишь ночью во сне кисель, то утром встаешь с мокрыми сладкими губами от его сока...

Но есть и горбатые слова, у которых перебит позвоночник. Они тоже имеют потуги, пыжатся снести такое же яйцо, какое несет «Кува — красный ворон»[6], но достижения их ограничиваются только скорлупой.

Они таят в себе что-то вроде подглядывания из-под угла, могут залезть в карман небу, обкусать края облаков, «через мудрены вырезы» пройдут мурашами[7], в озере ходят щукой, в чистом поле оленем скачут, за тучами орлом летят, но все это только фокус того самого плоского преображения, в котором, как бы душа ни тянулась из чешуи, она все равно прицеплена к ней, как крючком, оттого что горбата.

В мире важен беззначный язык, потому что у прозревших слово есть постижение огня над ним. Но для этого нужен тот самый дар, при котором Гёте, не обладая швабским наречием, понимал Гебеля без словаря...[8]

Слово, прорывающее подпокрышку нашего разума, беззначно. Оно не вписывается в строку, не опускается под тире, оно невидимо присутствует. Уму, не сгибающему себя в дугу, надо учиться понимать это присутствие, ибо ворота в его рай узки, как игольное ухо, только совершенные могут легко пройти в них[9]. Но тот, кому нужен подвиг, сдерет с себя четыре кожи и только тогда попадет под тень «словесного дерева»[10]. «Туга по небесной стране посылает мя в страны чужие», — отвечал спрашивающим себя Козьма Индикоплов на спрос, зачем он покидает Руссию. И вот слишком много надо этой «туги», чтоб приобщиться, — «Слетит мне звездочка на постельку, усиком поморгает...»[11] — не как к образу, а именно как к неводу того, что «природа тебя обстаю-

щая — ты»[12], и среди ее ущелий тебе виден младенец. Потому и сказал Клюев:

Приложитесь ко мне, братья,
К язвам рук моих и ног,
Боль духовного зачатья
Рождеством я перемог...[13]

«Слова поэта уже суть дела его», — писал когда-то Пушкин[14]. Да, дела, но не те, о которых думал Жуковский, а те, от которых есть «упоение в бою и бездны мрачной на краю»[15]. Свободный в выборе предмета не свободен выйти из него[16]. Разрывая пальцами мозга завесу грани, он невольно проскажет то, что увидят его глаза, и даже желал бы скрыть, но не может.

В этом вся цель завоеваний наших духовных ценностей. И только смелые, только сильные, которые не боятся никакого дерзания, найдут то «отворись», на пороге которого могут сказать себе: «О слово, отчее слово, мы ходили с тобой на крыле ветрянем и устие наши не возбраним во еже звати тебе...»[17]

## Григорий РОБАКИДЗЕ

# Андрей Белый

Три книги сопровождают меня: «Евангелие», «Заратустра» и «Гоголь».

*Андрей Белый*[1]

### 1

Постигнуть тайну поэта значит найти индивидуальный ритм его творческой души. Ритм души можно выявить на отношении поэта к земле: каково у поэта чувство земли, таков и жизненный ритм его поэтической личности. В определениях художественной характерологии означенный момент исключительного значения. Но что разуметь под образом Земли? Вещи, Время, Хаос: вот три очертания ее. «Вещи»: мы видим: что-то возникает, растет, зреет, крепнет; мы видим, что оно тлеет, разлагается, распадается, исчезает: — в бесконечном потоке, значит, мы воспринимаем вещи. Поток этот в извилинах внутреннего осознания представляется нам как «время»: ибо вне процесса — вне роста и распада, вне возникновения и исчезновения, времени нет вовсе. В этом могут быть согласны тайновидцы этого феномена: Плотин, Кант, Бергсон. И так: перед нами *вещи во времени*. Но есть и третья сфера: Хаос. Это: то темное, безликое, безобразное, из которого *что-либо* возникает как «вещь». Хаос — таинственная грань бытия и небытия: «хаотическое» не *есть* еще, но оно может *стать*; оно — так называемое «не-сущее» древних, — но не в смысле полного отрицания сущего, а в смысле семенного несения последнего в темном лоне Первоединого. Словом: *вещи во времени и под ними хаос* — вот что вырисовывается в очертаниях образа Земли.

Отношение к Земле у поэтов бывает разное. В первую группу я поставил бы поэтов, влюбленных в Землю. Для них она — великая мать. «*Богородица великая мать сыра земля есть*», — передает слова одной старицы хромоножка Мария Лебядкина у Досто-

евского («Бесы» [2]). Их отношение к Земле — эротическое (в античном смысле этого слова). «*Землю целуй* и неустанно, ненасытимо люби, ищи восторга и исступления сего», — говорит старец Зосима у того же Достоевского («Братья Карамазовы» [3]). Влюбленные в Землю поэты любят ее «плоть»: каждый ее отрезок, каждый ее слепок. Художественный гений древней Эллады пластически выразил эту влюбленность в образе Афродиты: — из пены морской родилась богиня: — сколько эротизма в восприятии тела земли! Тут белопенность в изумрудных струях переливается и отвердевает в мраморно-очерченной плоти. И конечно, слова Гомера к Гее (Земле) — подлинные слова любви: «Ты плодовитость, царица, и даешь плодородье... Блажен между смертных, кого ты благословеньем почтишь: в изобилии все он имеет; тяжкие гнутся колосья на ниве, на пастбище тучном бродят бессчетные стада, и благами дом его полон»... Девушки, — «в хороводах крутясь цветоносных, нежные топчут цветы на лугах в ликовании светлом... Радуйся матерь богов, жена многозвездного неба» (Пер. В. Вересаева; альм. «Творчество» [4]). И культ Деметры — культ Земли: Деметра — душа созревшей нивы; утверждается жизнь Земли: зерно не умирает, оно плодится; пиршествует ее рост: в колосьях созревающей нивы слышится дыхание Деметры. Эта влюбленность в тело Земли рождает у поэтов любовь к вещам, ко всем вещам, даже к самым малым. «Время» не ложится тяжелым бременем на их сознание: наоборот: в самой текучести времени они усматривают рост, созреванье, цветенье вещей. Не страшен им и «хаос»: в нем они чувствуют праматерное лоно всякого бытия, — хоть и темное и безликое, но все ж «родимое» и родное. Отсюда необычайная страсть таких творцов к оплодотворению, к рождению, к воплощению, к оформлению; отсюда же: исключительная стройность, солнечная осветленность их душевного ритма — «светлое ликование» Гомера. Таковы творцы: Гомер, Тициан, Гёте, Пушкин, Толстой. Среди молодых могу назвать Сергея Городецкого начального периода. Интересно отметить, что у Пушкина нет тютчевского страха перед «хаосом»: он учит его темный язык [5].

Возможно и другое отношение к Земле. Есть творцы, которые Земли не любят вовсе. Иные из них подчас и отвращение питают к ней. Их мрачный взор обращен исключительно на разложение и распад вещей: всюду для них — тление, гниение, смерть. Плоть земли их не радует вовсе: они ее и не чувствуют, или если чувствуют, то только как язвенный труп. Им понятно искажение лица Земли, то самое, которое мы видим иногда в корчах тела в минуты ее трясения. Время их давит своей нескончаемостью: оно рождает в их сознании неземную «скуку»: нет вечности разрешенной, — а есть только закоптелая баня с пауками (слова Свидригайлова у Достоевского [6]), — или: вечность как «паук в пауке»

(у Ницше[7]), — или: подземный погреб, осетенный мглой, куда бессильно бьется летучая мышь (у Бодлера в «Сплине»[8]), — или: просто течение явлений, а по окнам ползают пауки (у Маллармэ[9]). Всюду — паучья сеть: скука неземная. «О, скучно на этом свете, господа!» — кричит один из таких поэтов[10]. Они не любят твари и тварности: в твари и тварности видят они не благодать вовсе, а лишь одно проклятие. И манит их в темную бездну Хаос: только не для рождения танцующей звезды (как властно жаждал Ницше), а для провала в небытие, в окончательное безумие. Понятен и способ их творческого выражения: вместо воплощения — развеществление, вместо оформленной плоти — геометрический скелет, вместо зрелого плода — отвратительные чудовища. К таким творцам принадлежат: Гоголь, Гойя, Пикассо, отчасти Бодлер.

Таковы две группы поэтов. Если в это разграничение внести апокалипсический момент, получатся две другие параллельные группы. Есть творцы, тоже влюбленные в плоть Земли, — в ее оплодотворении, в ее росте, в ее цветении; но во всем этом они провидят и другое: «дальнее»: видение, что должно стать наконец пластически оформленным: сонная греза, что должна принять окончательную плоть; они видят вещи, но провидят через вещи иные вещи: «новое небо и новую землю»[11]; вещи, существующие для их сознания, — только «вещей обличение невидимых». Они любят плоть Земли, но Земли преображенной; но нет у них нелюбви к плоти существующей Земли: ибо в ее семени заложена ее будущая плоть. Для них Земля — Душа мира, София, вечная женственность: и ждет она оплодотворения от Солнца и рождения от Вечности. Они не ощущают тяжести времени с ее неземной скукой, — но чувствуют напряженно, что вот-вот время остановится вдруг и наступит «вечная гармония» Кириллова Достоевского в преображении Земли (ибо «человек не может выдержать, не переменившись физически»[12]). Поэтов с апокалипсическим ритмом души особенно много в России, в стране по существу катастрофической. Владимир Соловьев, Достоевский, Мережковский, Блок — поэты данного порядка. В выжженных пустынях Египта видел Соловьев Ее, безымянную (Душу мира: Землю[13]), и закрепил это видение поэт в мягких линиях лунного созерцания, — а в «Трех разговорах» он поистине заговорил факельным языком св. Иоанна. Достоевский — сплошная стихия Апокалипсиса; но ритм его души не может быть исчерпан последним; в его душе слышится скорей симфонический перебой ритмов многих. Мережковский является мистическим архитектором апокалипсических конвульсий. Блок разрешил Ее (Землю) в Прекрасную Даму: он — рыцарь ее, и в утонченной влюбленности в нее воспринимает он ее до чувственно-конкретных прикосновений. Я бы назвал тут

и имя Брюсова, — но его «Конь Блед»[14] только «тема» (а не ритм) его души, хотя и мастерски разрешенная.

Возможен и другой тип поэта с апокалипсическим ритмом души. Он тоже всецело от Апокалипсиса, — но ритм его души проходит не через любовь к плоти мира, а через отвращение к телу Земли. Он принадлежит к группе творцов, не любящих Землю; но в то время, как последние в своей нелюбви к Земле останавливаются на разложении предметного мира, означенный поэт нелюбовь к Земле разрешает в окончательное испепеление ее. Он близок к поэтам-апокалиптикам; но в то время как последние жаждут «нового неба и новой Земли» через любовное преображение плоти мира, означенный поэт волит, чтобы «новое небо и новое Земля» явились через яростное испепеление плоти того же мира. Этим поэтом является Андрей Белый. Недаром он выбрал такой псевдоним: «Белый» — образ апокалипсический («...новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает»[15]; оно начертано на «белом камне» души); «Андрей»: невольно является мысль о «первозванности» (Андрей Первозванный[16]). Андрей Белый действительно оправдал свой псевдоним.

## 2

«Нет никакой раздельности. Жизнь едина. Возникновение многого только иллюзия. Какие бы мы ни устанавливали перегородки между явлениями мира — эти перегородки невещественны и немыслимы прямо. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе. Множественность возникает как опосредствование единства, — как различие складок все той же ткани, все тем же оформленной. Сорвана вуаль с мира — и эти фабрики, люди, растения исчезнут: мир, как спящая красавица, проснется к цельности, тряхнет жемчуговым кокошником; лик вспыхнет зарей; глаза, как лазурь; ланиты, как снеговые тучки; уста — огонь. Встанет — засмеется красавица. Черные тучи, занавесившие ее, будут пробиты ее лучами: они вспыхнут огнем и кровью: обозначится на них очертание дракона: вот побежденный красный дракон будет рассеян среди чистого неба» («Апокалипсис в русской поэзии»; сб. «Луг зеленый»). Таково мирочувствие Белого: и он стремится всюду и всегда перешагнуть за грань оформленного: «Есть тайная связь всех тех, кто перешагнул эту грань оформленного. Они знают друг друга» («Луг зеленый»: статья того же названия). Итак: бытие для Белого призрачно: грани бытия невещественны и немыслимы вовсе: они — лишь обманчивые складки волшебного покрывала лучистой Майи. Оформленность — призрак: грань оформленного надо перешагнуть. Отсюда нераспо-

ложение Белого к Земле: оформленность Земли — плоть Земли. Он не знает той любви к Земле, которую испытывает к ней Пушкин; он питает к Земле нелюбовь к ней Гоголя; в отличие от Гоголя, он жаждет апокалипсического разрешения Земли; но жаждет опять не желаньем Блока: через преображение все той же плоти, — а страшным хотением испепеления ее дотла; и там, где Блок говорит: «О, Русь моя, жена моя!» [17] — Белый скажет: «Исчезни в пространство, исчезни, Россия, Россия моя!» [18] В конце концов, Андрей Белый — тот же Гоголь, но только с огненным взором Апокалипсиса. И сумрачность Гоголя еще более обостряет его апокалипсический темперамент. Пишет ли Белый, говорит ли Белый (я слышал его только раз в Париже в 1907 г. на лекции Мережковского [19]), — ощущаешь всегда какую-то жуть: чувствуешь, что вот-вот остановится для его сознания время и «красный дракон» рассеется в пыль. Пишет ли Белый, говорит ли Белый, — ощущаешь всегда, что вот-вот заплетется, оборвется его речь, залепечет он, засмеется он смехом безумия и уйдет он бесповоротно в мрак Хаоса. Пишет ли Белый, говорит ли Белый, — ощущаешь всегда, то благодать «священного безумия» (благодать сошествия Св. Духа), то проклятие «неправого безумия» (ужас строения Вавилонской башни). Андрей Белый — настоящий эпилептик от Апокалипсиса. Недаром так гениально передана Достоевским эпилепсия, как болезнь священная, дающая возможность «касания мирам иным», на христиански-дионисическом образе князя Мышкина и на жертвенном безумии Кириллова. Так и кажется иногда, что Андрей Белый — князь Мышкин весь, безумствующий словами Кириллова. Апокалипсический эпилептик, он потому так страстно отдается безумным глаголам темноликого Хаоса. Эти глаголы слышатся в его «Симфониях», — где он силится при помощи напряженного словесного контрапункта обуздать их яростное безумие, — слышатся они и в его стихах, — где испепеленная душа его с неземной тоской несется бескрылая по выжженным родным раздольям.

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел,
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом,
Снесите ему венок,
На кресте и зимой и летом
Мой фарфоровый бьется венок,

Цветы на нем побиты,
Образок полинял.
Тяжелые плиты:
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, больно!
Я не виноват.

Пожалейте, придите:
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —

Вернусь...

(«Друзьям», 1907 г.).

**«Отчаяние» (1908)**

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о, родина-мать,
В сырое, пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней,
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

## 3

«Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью, — пишет в своей замечательной статье Андрей Белый о Гоголе («Луг зеленый»). «Кто-то из-под его ног выдернул землю; осталась в нем память о земле; земля человечества разложилась для

него в эфир и навоз; а существа, населяющие землю, превратились в бестелесные души, ищущие себе новые тела: их тела — не тела: облачный туман, пронизанный месяцем; или они стали человекообразными *редьками*, вырастающими в навозе». Посмотрим: не так же ли оторвался Белый от земли. В 1906—1908 годах Андрей Белый пишет первую часть трилогии «Восток или Запад» — роман «Серебряный голубь». Он подошел тут к материземле, подошел к России, подошел подлинно. И увидел он в ее материнском лоне темную стихию варварского дионисизма: «Голуби» — это секта хлыстов, в ночных, религиозно-половых радениях ищущих рождения «Младенца». Вдруг, в шуме неистовых кружений и половых восторгов, — где темная стихия безликого пола утверждает себя в мучительно-сладостных касаниях незнающих лика друг друга участников оргиазма, — вдруг «накатывает дух» и рождается «просветленный юноша-дитя». Среди них царит хлыстовская богородица, рябая баба Матрена. Поэт Дарьяльский идет к ним. Он погружен весь в мир древней Эллады, где темноликий и многоликий Дионис пиршественно утверждал себя, — и снится ему, что хлыстовские радения по существу то же, что и дионисические исступления: «мнилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — Древняя Греция». Дарьяльский влюбляется в Матрену какой-то темной любовью. «Рябая баба Матрена» — это нутряная тяга хаотической земли. Образ ее поистине страшен и притягателен. Андрей Белый, который, подобно Гоголю, совершенно не властен передать живую плоть женской половой психики, в образе Матрены дает на фоне русских оврагов (о, как их чувствует Белый!) неслыханную влажность мистически осознанной безликой половой стихии земли. Матрена — не красивая: она рябая (в этом сказалась нелюбовь Белого к плоти, к «оформленности»); но под рябинами ее лица струится волевой взгляд, манящий и зовущий в темное лоно земли. Дарьяльский устоять не мог: он полюбил Матрену. Но Матрене нужна безмерная любовь, любовь солнца: покоряющая и проникающая, могущая овладеть женской стихией до конца, любовь, несущая светоносное семя подлинного оплодотворения. Такую любовь Дарьяльский не может дать Матрене, — и он гибнет: его убивают. В этом ритм романа. Темная стихия остается не одоленной и не осветленной: остается: — «ужас, петля, яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих раденьем истонченных тел».

## 4

Итак: Андрей Белый не победил темной стихии Земли. Он ушел от нее: ушел так же, как ушел и Гоголь. «Русь! Чего хочешь

от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» («Мертвые души»[20]), — преследует Гоголя Русь, «мать сыра земля». Так же преследует Русь Белого в образе Петербурга: «Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздной мозговой игрой: ты — мучитель жестокосердый; ты — непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал; бегал я на твоих ужасных проспектах и с разбега взлетал на чугунный тот мост, начинающийся с края земного, чтоб вести в бескрайнюю даль; за Невой, в потусветной, зеленой там дали — повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждою, что тот край есть действительность, и что он — не воющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков». В ответ на это преследование Белый дал вторую часть означенной трилогии — замечательный роман «Петербург» (1911—1913 гг.).

Оторвавшись от Земли, Белый Русь превратил в призрак. Гоголь питал отвращение к Земле и рождал безобразные чудища: всюду — «рыло»: то «редька», то просто «зверье». Андрей Белый пытался подойти к Земле, — но, не имея сил солнечно ее оплодотворить, отвернулся от нее и начал выбрасывать астральные выкидыши. Сперва об его отвращении к плоти. У провокатора Липпанченко дубоватые пальцы с обгрызанными ногтями; он — жирный хохол, но на хохла не похож вовсе: какая-то помесь семита с монголом; он высок и толст; желтоватое лицо его неприятно плавает в собственном подбородке, выпертом крахмальным воротничком; голова его — голова недоноска; лоб узкий; «чей-то хиленький мозг оброс ранее срока жировыми и костяными наростами»; террорист Дудкин заходит к нему — и вот картина: «вовсе к столику принагнулась квадратная голова (над спиной виднелся лишь крашеный кок), подставляя широкую мускулистую спину с, должно быть, невымытой шеей; спина как-то выдавалась, подставляяся взору; и подставлялась не так; не прилично, а... как-то... глумливо»; и далее: «Безликой улыбкой повыдавилась меж спиной и затылком жировая шейная складка: точно в кресле там засело чудовище: и представилась шея лицом; точно в кресле засело чудовище с безносой, безглазою харею; и представилась шейная складка — беззубо разорванным ртом». Беззубая, безносая харя, — жировая шейная складка — точно беззубо разорванный рот, — это ли не с палитры Гоголя?? И еще: Аполлон Аполлонович Аблеухов: — рачья шея с оттопыренными ушами; его сын Николай Аполлонович: — лицо «богоподобное», но в то же время как будто и «лягушонок». Таково ощущение плоти у Белого. Отвращение к телесности у него переходит в какое-то омерзение к самому органу всего плотского, к полу: Николай Аполлонович полюбил Софью Петровну, но полюбил в нем не бог, а «лягушонок»; Софья Петровна полюбила Николая Аполлоновича, но так, что «ангел»

в ней полюбила в нем «бога», — а «бабенка» в ней полюбила в нем «гаденькую улыбку», т. е. «лягушонка» (сначала возмущалась этой улыбкой, а потом полюбила само возмущение). Словом: в художественном сознании Белого пол носит в себе что-то гадливое, отвратительное: нет в нем святости и девственности Земли: — омерзительным выведен акт зачатия Николая Аполлоновича. Но это еще ничего. В своем отвращении к плоти Земли Андрей Белый доходит до отвращения к родному, к естеству. Это исключительное ощущение доведено Андреем Белым до предела в изумительной сцене: Аполлон Аполлонович уронил карандаш; Николай Аполлонович нагнулся его поднимать; А. А. бросился его упреждать; споткнулся; Н. А. схватил его — и увидел «желтую жиловатую шею отца, напоминающую выцветший рачий хвост (сбоку билась артерия)»; и далее: «теплая пульсация шеи испугала его, и отдернул он руку, но — поздно отдернул: под прикосновением его холодной руки (всегда чуть потевшей) А. А. повернулся и увидел — *тот самый* взгляд». Т. е., — добавим мы: взгляд отвращения, пускающего смертоносное жало. Омерзение к естеству дальше этого пойти не может. Тут в нелюбви к плоти Андрей Белый превзошел самого Гоголя. Земля еще мрачнее выдернулась из-под его ног.

## 5

У Гоголя: «...чувства стали уже чувствами *не человеков*, а каких-то еще невоплощенных существ, — пишет Белый в той же статье о Гоголе, — летающая ведьма и грязная баба; Шпонька, описанный как овощ, и Шпонька, испытывающий экстаз, — несоединимы; далекое прошлое человечества (зверье) и далекое будущее (ангельство) видел Гоголь в настоящем». Но если Гоголь разложил людей на «зверье» и «репье» (слова Белого), то Белый разложил людей на астральные флюиды: — и предметы тоже. В своей нелюбви к плоти Земли он пошел так далеко, что совершенно разрушил физический план бытия и перевел бытие в астральные сферы. Так, например: Николай Аполлонович, запершись на ключ в комнате и продумывая силлогизмы своих мысленных построений, «чувствовал тело свое пролитым во «*вселенную*», т. е. в комнату; голова же этого *тела* смещалась в головку пузатенького стекла электрической лампы под кокетливым абажуром»; далее: «старый сенатор (А. А.) перед отходом ко сну ощущал, будто смотрит не он, а *нечто*, засевшее в мозг и оттуда, из мозга, глядящее»; еще: Н. А., лишившийся тела, все же чувствовал тело: «некий невидимый центр, бывший прежде и сознанием, и Я, оказался имеющим подобие прежнего, испепеленного: предпосылки

логики Н. А. обернулись костями; силлогизмы вдруг этих костей завернулись жестокими сухожильями; содержание же логической деятельности обросло и мясом, и кожей; так Я Н. А. снова явило свой телесный образ, хоть и не было телом; и в этом *не теле* (в разорвавшемся Я) открылось чуждое «я»: это Я пробежало с Сатурна и вернулось к Сатурну»; не надо быть особенно посвященным в теософию, чтоб видеть, что тут это второе тело Н. А. является так называемым «астральным телом» (своего рода демокритовская «оболочка», хранящая от разрушения тень вещей: двойник); или еще: террорист Дудкин видит сон, будто его дырявая туфля есть живое создание: «комнатное создание, что ли, как собачка или кошка: она самостоятельно шлепала, переползая по комнате и шурша по углам»; словом: всюду — разложение физического плана в астральный план: вместо плоти — флюид, вместо земляного тела — астральный выкидыш.

В связи с астральным мирочувствием у Белого замечается какая-то тягость от «пространства» в плане физическом. Почти все его герои страдают боязнью пространства. Эту боязнь Белый находит у русского народа вообще: «русский народ еще доселе в пространствах умеет видеть нечистую силу: разные бесы? в холодных, голодных, в бесплодных наших степях» («Луг зеленый»; статья «Настоящее и будущее русской литературы»). Он же дал изумительный образ бродяги, где роль определительного рисунка играет пространство: «в родную деревню, *пространствами стертый*, бредет»...[21] С ощущением астрального связано у Белого и чувство времени: в единицу времени у него протекает бесконечный и громадный ряд событий, события в «Петербурге» изложены в 633 страницы и протекают они в 24 часа с лишним. Острое чувство времени у Белого разрешается в «безвременье»: ибо если допустить, что в единый миг пролетает вечность, то времени нет уж больше: — еще один штрих апокалипсического мироощущения.

Но в чем содержание самого романа? Николай Аполлонович, сын сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, опрометчиво связал себя обещаньем перед революционной партией. Террорист Дудкин дает ему на хранение «сардинницу ужасного содержания» (бомбу с часовым механизмом). Липпанченко, член одновременно и революционной партии и «охранки», требует от имени партии анонимно, чтобы сын (Н. А.) подложил бомбу отцу. Больной Дудкин догадывается о провокации и в припадке безумия убивает Липпанченко. Но Н. А. уже завел часовой механизм бомбы, — а отец его, ничего не подозревая, случайно занес бомбу в свой кабинет. Узнав обо всем, сын в ужасе ищет «сардинницу», — но не находит. Ночью взрывается бомба в пустом кабинете. Происходит нечто страшное: отец думает, что сын хотел его убить, — а у сына нет возможности доказать ему противное. Вот вся фабула романа.

Это не сюжет в строгом смысле слова: это скорей сомнамбулическое разрешение полагаемого сюжета: и потому так «бессодержателен» он и в то же время так тягуче длинноват. Настоящим героем романа является сам Петербург (это одно нечто исключительное во всемирной литературе): город магический, вызванный Петром из финских болотных туманов, — город, в дыхании которого почувствовал Пушкин «Медного всадника», — город, на фоне которого разрешал Достоевский гениальное воспаление своей фантазии, — город, где, по слову Ницше, решаются такие вещи, о которых не снилось даже артистически-нервному Парижу[22], — город, фантастичнейший из всех городов земного шара. Бредит Петербург, бредит о чем-то великом, мировом, катастрофическом, — и заодно с ним бредят его герои, бредят всё о том же. Оттого последние не люди вовсе: «Род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени, — оседая на грани друг другу чуждых миров». Они — тени Петербурга: оттого так часто переходят они друг в друга, бредят общим бредом: Аполлон Аполлонович, например, бредит думой своего сына; Николай Аполлонович — думой своего отца. Но в этом бреде Петербурга есть железная стройность. Недаром автор сообщает: «Пирамида — бред геометрии». Геометрически очерчена пирамидальность петербургского бреда.

Но в чем суть этого бреда? В мировом нигилизме, который должен дать Петербург миру: нигилизм этот — последняя фаза вселенной накануне ее апокалипсического испепеления. В самом деле, Петербург — «праздная мозговая игра»: «это только кажется, что он существует»; Петербург — призрак. Точно такой же природы его герои. Аполлон Аполлонович — бюрократ: для него всё нумерация: «по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена»; в кубах и квадратах решается для него все многообразие жизни. Он реакционер, — и потому в существе своем нигилист до конца. Но таким же нигилистом по существу является и его сын (Николай Аполлонович): революционер: он призван только разрушать. Вдобавок: он — кантианец; более того: он — коге-нианец. Кант превратил весь мир в гносеологический призрак, где само человеческое «Я» является одним из явлений (только «явлений») в ряду других явлений; Коген превратил кантианство в «мозговую игру» схоластики, где вместо жизнедейственного Эроса слышен лишь костлявый шум высушенной логики; и понятно: Николай Аполлонович — «самому себе предоставленный центр, серия из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих все — душу, мысль». По существу и он, значит, нигилист. Но это еще ничего. Реакционера-отца и революционера-сына объединяет общность происхождения от дальнего монгольского предка, Аб-Лай-Ухова: а монгольская стихия, по сознанию Белого (частичное наследие от Вл. Соловьева), нигилистична в самой кро-

ви. Осознание нигилизма в монголизме происходит в Николае Аполлоновиче в момент «пульсации стихийного тела»: мысленно допустив убийство отца, Николай Аполлонович астральным телом своим почувствовал, что время вернулось к нему обратно: он видит «преподобного монгола» (туранца — своего предка): и вспомнил он, что этот монгол он сам и есть на самом деле: он «воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянина Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной арийской крови должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем».

Такова композиция романа: Петербург — загадочный призрак; он — символ призрачной Земли; там проложит путь Дракон при помощи нигилизма; там же произойдет схватка Дракона с Христом. Метафизический идиотизм (нигилизм духа) воплощен в романе в образе какого-то персидского ублюдка Шишнарфнэ; Христос явлен в образе «кого-то печального и длинного»: борода его «будто связка спелых колосьев»: и «свет струится так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев». Но в романе схватка эта — только намек (вспомним бред об Откровении Дудкина и Николая Аполлоновича): она вся — в линии будущего.

Таким образом: Андрей Белый на образе Петербурга дал апокалипсическое (и притом: через испепеление) отрицание земли.

## 6

Но интересно знать, каково отношение автора к создателю Петербурга, медный призрак которого является в романе не менее активным лицом, чем сам Петербург. Прежде всего послушаем страстное слово автора: «С той чреватой поры, как примчался к Невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский гранит, надвое разделилась Россия, надвое разделились и самые судьбы отечества... Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого *труса*; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится. Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и солнце над моею родною землей. Если, солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монголь-

ской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся ко дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о Солнце!..» В этих словах ясно: — Петербург опустится: ибо он нигилистичен в корне. Но отрицать просто его — нельзя: надвое разделились в нем судьбы России (и следовательно: судьбы мира). Петербург, как загадочный предмет выявления чего-то значительного, мирового, не есть просто призрак: он в то же время действенный символ: — в этом его значительность. Отсюда — некоторое двойственное отношение к нему автора. Этим отношением может быть выяснено в некоторой степени и его отношение к творцу Петербурга: Петр загадочен в романе. С одной стороны, он ведет Дудкина убить Липпанченко; а с другой — убийца является карикатурой его: убив провокатора ножницами, Дудкин «на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он...; усики его вздернулись кверху». Впрочем: трилогия еще не кончена.

## Илья ЭРЕНБУРГ

## Портреты русских поэтов

<фрагмент>

### АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Огромные, широко разверстые глаза, бушующие костры на бледном, изможденном лице. Непомерно высокий лоб, с островком стоящих дыбом волос. Читает он, — будто Сивилла вещающая, и, читая, руками машет, подчеркивая ритм не стихов, но своих тайных помыслов. Это почти что смешно, и порой Белый кажется великолепным клоуном. Но когда он рядом, — тревога и томление, ощущение какого-то стихийного неблагополучия овладевает всеми. Ветер в комнате. Кто-то мне пояснил, что такое впечатление производят люди гениальные. Мой опыт в этой области невелик, и я склонен верить на слово. Андрей Белый гениален. Только странно, отчего минутами передо мной не храм, а лишь трагический балаган.

Есть поэты подобные эоловой арфе, и есть поэты ветру подобные: «что» и «как». Белый выше и значительнее своих книг. Он — блуждающий дух, не нашедший плоти, поток — вне берегов. На минуту ложной жизнью оживляет он белый неподвижный камень и потом отходит от него. Его романы и стихи, симфонии и философские трактаты — это не Белый, но только чужие изваяния, мертвый музей, таящий еще следы его горячего дыхания. Пророк, не способный высечь на скрижалях письмена. Его губы невнятно шевелятся, повторяя имя неведомого Бога. Вместо учения — несколько случайных притчей, отдельные разбросанные каменья небывшего ожерелья.

Нас немного раздражает это летучее лицо, которое так быстро проносится мимо, что остается в памяти лишь светлая туманность. Белый — в блузе работника, строящий в Дорнахе теософский храм, и Белый с террористами, влюбленный в грядущую революцию. Белый — церковник и Белый — эстет, описывающий парики маркизов. Белый, считающий с учениками пэоны Веневитинова[1], и Белый — в «Пролеткульте», восторженно внимающий

беспомощным стихам о фабричных гудках[2]. Их много, Белых, и много наивных людей, крепко сжимая пустые руки, верят, что поймали ветер. Мы все так ждем пророков, так жаждем указующего жезла и ног, которые можно было бы лобызать. Почему же никто не пошел за Белым, ни в Дорнах, ни в «Пролеткульт», почему одинок он в своих круговселенских путешествиях? Почему одни не целуют края его одежд, а другие не побивают его каменьями? Почему даже это пламенное слово «гений», когда говорят о Белом, звучит как титул, как ярлык, заготовленный каким-нибудь журнальным критиком? Белый мог быть пророком: его мудрость горит, ибо она безумна, его безумие юродивого озарено божественной мудростью. Но «шестикрылый серафим», слетев к нему, не кончил работы. Он разверз очи поэта, он дал ему услышать нездешний ритм, он подарил ему «жало мудрое змеи»[3], но он не коснулся его сердца.

Какое странное противоречие; неистовая пламенная мысль, а в сердце вместо пылающего угля — лед. И, глядя на сверкающие кристаллы, на алмазные венцы горных вершин, жаждущие пророка почтительно, даже восторженно говорят: «гениально». Но ставят прочитанный томик на полку просто. Любовь и ненависть могут вести за собой людей, но не безумие чисел, не математика космоса, — видения Белого полны великолепия и холода. Золото в лазури, — не полдневное светило июня, но осенний закат в ясный ветреный день над вспененным морем. Холодный синий огонь, а в мраморной урне легчайший серебряный пепел. В его ритме нет ни биения сердца, ни голосов земли. Так звенят великолепные водопады высоко, там, где уже трудно дышать, где простой человеческий голос звучит как рог архистратига, где слезы, теплые, людские, мгновенно претворяются в прекрасные, блистающие, мертвые звезды. Впрочем, все это лишь различие климатических зон.

Разве Белый виновен в том, что он родился не в долине? Конечно, мы тоже не виновны в нашей привязанности к приземистым лагунам. Остается благословить разнообразие природы и помечтать о скорейшем изобретении вселенских лифтов. Пока же мы радуемся, что кто-то, пусть без нас, пусть один, стоит наверху. Оттуда виднее. Оттуда и только оттуда, где видны не губернии, но миры, где слышен ход не дней, но тысячелетий, могли быть брошены вниз прекрасные слова о России — «Мессии грядущего дня»[4]. В этом титаническом масштабе наше спасенье, среди бурь, которые преображают мир, но также рвут одежду и бьют утварь. Оценим же в Белом не лоцмана, не желанный берег, но лишь голубя, который принес нам весть о земле неизвестной, но близкой и верной.

## М. КУЗМИН

### Мечтатели

(«Записки мечтателей» № 2—3. «Переписка из двух углов», изд. «Алконост», 1921)

Издательство «Алконост» связало собою имена Ал. Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Иванова-Разумника, А. Ремизова, Анны Радловой, К. Эрберга. Соединение это не изобретено «Алконостом», а получено как бы в наследство от альманахов «Скифы» и «Наш путь» [1].

Физиономия достаточно определенная, по школьным определениям — символисты, сами предпочитают называть себя мечтателями.

Если сравнить с формальными барабанами московских школ и упрямым достоинством акмеизма, произвольно и довольно тупо ограничивающего себя со всех сторон, то, конечно, — мечтатели. Во всяком случае, это — люди, считающиеся с такими устарелыми словами, как «мировоззрение», «лирический пафос», «внутреннее содержание» и «метафизика искусства». Произведения их можно разбирать с какой угодно точки зрения, проще и убедительнее всего применить, конечно, формальный подход, но сами авторы ставят себе задачи более широкие и менее определенные. Разумеется, они все-таки литераторы, и многие из их мечтаний — не более как бессознательный (или сознательный) литературный прием. К таким приемам можно отнести «Дневник писателя» Белого, где он изо всех сил старается доказать, что он не может писать статей, и пишет при этом статью. Можно объявить ряд лекций на тему: «почему нельзя читать лекций», — и все-таки это будут лекции. В страстном желании дойти до последнего совлечения, выворотить себя наизнанку Белый приводит редакционные счета, сообщает совершенно домашние подробности, кто его ссудил деньгами и т. п. — и все-таки это только литературные прием и из литературы Белый никуда не выскочил и прыгает не «в никуда», как уверяет, а в ту же литературу.

Даже не приходит в голову, правду или выдумку он пишет, все происходит в области искусства и литературной диалектики, где биографическая искренность нисколько не убеждает.

Эпопея «Я», которую сам автор считает своим значительнейшим и лучшим творением, конечно, событие в литературе, притом событие трагическое. Никогда еще не была так обнажена химическая лаборатория творчества, никогда еще формальная изобретательность, метафизическая диалектика, психологический самоанализ не были так обострены, пущены в ход все силы, какое-то Лейпцигское сражение[2] — и по-моему, оно проиграно. Духовная раздробленность и мелькание делают почти жутким весь блеск и химическое искусство Белого. Я не могу и не взял бы на себя указывать такому значительному писателю, как А. Белый, каким образом достигнуть органической целостности, тем более что это лежит вне области искусства; но очевидно, что для этого недостаточно напряжения воли и что химическое соединение жизненных элементов не производит живого человека.

Эпопея Белого представляется мне почти небывалым и печальным памятником борьбы раздробленной механичности с органичной человечностью. <...>

## Виктор ХОВИН

# От Леонида Ледяного к Андрею Белому и обратно

Статья, прочитанная в «Альманахе Дома Литераторов» [1]

Александр Блок в одной из своих последних статей под заголовком «Русские дэнди» пишет о встрече своей на каком-то концерте с одним молодым человеком.

Вот как описывает Александр Блок эту встречу:

«— Мы живем только стихами, — говорит молодой человек, — в последние пять лет я не пропустил ни одного сборника. Мы знаем всех наизусть — Сологуба, Бальмонта, Игоря Северянина, Маяковского...

Молодой человек стал читать наизусть десятки стихов современных поэтов.

— Неужели Вас не интересует ничего, кроме стихов? — почти непроизвольно спросил я.

Молодой человек, откликнулся, как эхо:

— Нас ничего не интересует, кроме стихов. Ведь мы *пустые*, совершенно *пустые*. Вы же ведь виноваты в том, что мы *такие*.

— Кто мы?

— Вы, современные поэты. Вы отравляли нас. Мы просили хлеба, а Вы нам давали камень.

Я не сумел защититься, и не хотел, и... *не мог*» [2].

Так пишет Александр Блок.

Я не знаю, не хотел ли защититься поэт, но что он не сумел защититься, и не смог защититься, то, конечно же, в этом смысле признание его не вызывает никаких сомнений.

Тема, затронутая Александром Блоком, — не новая тема. Не раз писал он сам о ней; правда, писал не о поэтах и не о поэзии только и, конечно, не о самом себе, но о всей литературе первых десятилетий XX века.

И когда молодой человек, русский дэнди, говорит Ал. Блоку о каком-то разлагающем влиянии современных поэтов на моло-

дежь, то мы вправе тоже понимать это как обвинение не против стихов только и не против поэзии только, ибо, быть может, наиболее характерным моментом в истории указанного литературного движения является то, что поэты его были и крупными, почти единственными теоретиками, и, что крайне важно, теоретиками того литературного движения, которое отнюдь не пыталось замкнуться в кругу только эстетических переживаний.

Поэты не только «пели стихи», но в теоретических статьях утверждали какое-то миросозерцание, в той или иной степени *будто бы* раскрываемое ими в их искусстве.

Впрочем, если первый период новой литературы вполне исчерпывался действительно эстетическим лозунгом: «Твори, что хочешь, этот мир принадлежит тебе», — и если этот период по праву может быть назван эпохой русского декаданса, то период этот был крайне непродолжительным. Уже в «Весах» начинается ликвидация наследия его, начинается преодоление вышеприведенного лозунга, преодоление свободы творчества, «свободы без цели», как говорили тогда, преодоление индивидуализма.

И с этого момента начинается распад декаданса, раскол его на значительное количество враждебных друг другу литературных групп, объединяемых обычно весьма нехарактерным названием «символистов».

Я отнюдь не намерен излагать Вам историю русского декаданса и в такой же степени далек от мысли защищать или обрушиваться на преодоление «символистами» заветов русского декаданса, на ликвидацию ими эпохи «искусства для искусства», ибо важен для меня сейчас только самый процесс распада и характер преодоления...

«Мое восстание на Сологуба есть восстание на Леонардо да Винчи, на Джиоконду, на Тютчева, т. е. на все то, что я любил и люблю... Чтобы пролить миро, надо разбить сосуд; разрушить его, не жалеть; это и значит не жалеть искусства, разрушить какую-то внешнюю форму, принести ее в жертву», — так писал Мережковский[3]. И он же писал еще: «надо дел, надо жизни, долой слова»...

А символисты из «Трудов и дней», Вяч. Иванов и Андр. Белый, о том же, но по-другому, писали, что «символизм наших дней не хочет быть только искусством, а чем-то большим, и от поэта требует, чтобы был он не только поэтом, но тоже чем-то большим»[4].

«Вы оторваны, — читаем мы в “Трудах и днях” о поэтах, — Вы забыли, что кроме Вас есть люди... Есть огромный народ, — та почва, в которой сплетаются корни ваши, будьте же более почвенны, будьте более народны»[5].

А Ал. Блок в статьях, которые недавно собрал в книгу «Россия и интеллигенция»[6], говорит о Мережковском и религиозно-фило-

софском обществе: «Теперь они возобновили свою болтовню; но все эти образованные и обездоленные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе, многодумные философы и лоснящиеся от самодовольства попы знают, что за дверьми стоят нищие духом, которым нужны *дела*. Вместо дел — уродливое мелькание слов» [7].

И наконец, последняя цитата из Блока.

«А на улице — ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, их вешают; а в стране реакция, а в России жить трудно, холодно, мерзко. Да хоть бы эти болтуны в лоск исхудали от своих исканий, никому на свете, кроме утонченных натур, ненужных, ничего в России бы не убавилось и не прибавилось» [8].

Итак, Мережковский восстает на Сологуба и, вероятно, вместе с ним и на Блока, Вячесл. Иванов и Андр. Белый — на современных им поэтов, недавних соратников их по «Весам», Ал. Блок восстает на Мережковского и т. д. и т. д.

И поводом к этому всеобщему восстанию друг на друга является жажда преодоления искусства как такового, разрушения, как говорит Мережковский, какой-то «внешней формы», утверждение чего-то большего, чем искусство, словесное бегство, повальное бегство всех от слов, от внешних форм к жизни и к делу.

Но только, — помилуй Бог, преодолевают все, — одни со слезой в голосе и надрывом, как Мережковский, восставший на самого себя, преодолевают Вяч. Иванов и Андр. Белый в «Трудах и днях», эти в жреческих одеяниях и с сомнительными повадками теургов XX века, преодолевает Ал. Блок, просто сердитый и отнюдь не склонный в такой передряге придерживаться хорошего салонного тона и хороших манер.

Все преодолевают, и, казалось бы, преодолевают в одном направлении — от внешних форм и словесности к делу и жизни, а выходит совсем иначе: Мережковский обвиняет поэтов в приверженности к внешней форме, Блок Мережковского в словоблуде, «Труды и дни» — всех в оторванности и тоже в словесности.

Кто же прав из них?

Прав один молодой человек, «русский дэнди», словами которого и начата эта статья:

«Вы, современные поэты. Вы отравляли нас. Мы просили хлеба, а Вы нам давали камень»...

Бедный русский дэнди, бедный молодой человек, захлебнувшийся пустотой российской словесности XX века.

Да и как было не захлебнуться ему в словесной свистопляске богоискателей наших, пытавшихся подменить пафос религиозный изощренностью риторических фигур изощренных фразеологий и пышностью вымученных метафор?

Как было не захлебнуться этому русскому дэнди теургическим бредом символистов из «Трудов и дней», упоенных торжествен-

ным ритуалом мистических действ, стоящих с кадильницами перед пустыми жертвенниками, давно и навсегда порвавших живую связь с мистикой и заменивших ее отвлеченной религией отвлеченных понятий, религией Больших Букв, исходящих не духом живым и не кровью человеческой, а соком словесным.

Как же было не захлебнуться ему сладостной напевностью стихов Блока, за узорностью своих песен укрывшего пустоту, снедающую душу его века, изысканностью своих стихов задрапировавшего пустые ниши своей молельни.

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача[9].

И к Блоку, так же как и ко всей литературе символизма, по справедливости относятся те слова, которые он сам сказал о других, — о русских интеллигентах, сравнивая их с сектантами:

«Многие ли из аристократических интеллигентов наших дней выдержат сибирские пытки?

Все почти издохнут под первой плетью; сами сгноили себя, — свои мускулы, свою волю — на религиозных собраниях и на вечерах свободной эстетики...» [10]

Сами сгноили себя, свою волю, свои мускулы...

Не то же ли самое говорил, хотел сказать молодой человек, русский дэнди, эта гнилушка, опустошенная искусством символистов, не то же ли самое хотел сказать он своими тривиальными словами:

«Вы, современные поэты. Вы отравили вас. Мы просили хлеба, а Вы нам давали камень»...

Я, конечно, понимаю, что все то, что говорю я сейчас, звучит не очень-то основательно, и чтоб убедить Вас, я должен был бы, пожалуй, целый арсенал цитат преподнести, богоискательство вскрыть, «Труды и дни» с Вяч. Ивановым и Андр. Белым анатомировать и все книги стихов Блока пересказать. Задача, сами понимаете, непосильная.

Но в оправдание сказанного есть еще один аргумент у меня, и аргумент весьма значительный, — это покаянные слова Андрея Белого о самом себе, о своей прежней литературной деятельности. Слова эти написаны Ан. Белым в 1919 г., т. е. самое свеженькое и последнее «достижение» его.

«Долго обманывал я читателя, преподнося ему утончения контрапунктов из образов и красиво отделанных фраз и, не будучи в состоянии вскрыть своей подлинной точки, заговаривал зубы себе самому», — кается Ан. Белый в «Записках мечтателей» [11].

Так, значит, и «Труды и дни», и символизм, который хочет стать чем-то большим, чем искусство, и слова о том, что «кроме

Вас есть люди... будьте более почвенны, будьте более народны», и это тоже было утончением контрапунктов из образов и красиво отделанных фраз?

Быть может, и разговор Блока с молодым русским дэнди, который описан в тех же «Записках мечтателей» и в том же 1919 г., это — тоже покаяние в унисон Андр. Белому и покаяние в том же, тогда иначе зазвучат слова Блока о том, что я «не сумел защититься и не мог», зазвучат так же покаянно, как и у Белого.

Значит, прежняя-то деятельность Блока, разоблачение Мережковского и богоискателей, тоже была «игрою образов», точно так же, вероятно, как и взывы Мережковского к делу и жизни. Недаром игра эта так и не заполнила пустоты душевной у русского дэнди, «уродливое мелькание» слов так *на всем протяжении символической литературы* и осталось только «уродливым» мельканием.

Не стихи же, действительно, вообще, и не литература вообще виноваты в том, что «мы пустые», а какие-то *особые* стихи, какая-то *особенная* литература. И кстати говоря, совсем не к месту пристегнул Блок к именам Сологуба, Бальмонта и прочих — Маяковского. Если и Блок, и Бальмонт, и Сологуб виноваты в том, что «мы пустые», тогда ни при чем здесь Маяковский, и наоборот, если Маяковский виновен, тогда свободны они от обвинений.

И заметьте, что разоблачения эти относятся к нашему времени и напечатаны не где-нибудь, а в *«Записках мечтателей»*.

В наше-то время с программой мечтательства выступить — ответственная, очень ответственная вещь.

Если тогда, давно, Ал. Блок обрушивался на интеллигенцию за отсутствие дел и уродливое мелькание слов, потому что на улице ветер и проститутки мерзнут, то ведь и теперь на мировой улице не Ницца какая-нибудь, и если и «Записки мечтателей» тоже только «искания утонченных натур», тоже только «уродливое мелькание слов», то злость наша побольше основания будет иметь *сейчас*, чем в свое время — блоковская.

«Укрывательством истины» называет Ан. Белый теперь свою прежнюю литературную деятельность.

Леонид Ледяной, старый писательский псевдоним Белого, как пишет он сам, превратился из тени в него самого, стал поперек его жизни, и это к нему, к Леониду Ледяному, относятся слова:

«Стой-ка, набаловался ты, устраивая фокусы с фразой»... [12]

Но если даже никакого Леонида Ледяного в литературной жизни Ан. Белого и не было, кажется, его действительно не было, а это только видение покаянного бреда, обуявшего сейчас Ан. Белого, то мы вправе радоваться этому удачно найденному символу прежней литературной деятельности его, ставшему для меня символом всей литературы первых десятилетий XX века.

Сорвать маску с себя, как с писателя, — вот назначение «Записок мечтателей».

«Пиши, как... сапожник», напутствует себя на новом творческом пути Ан. Белый[13].

Однако это что-то очень знакомое.

Ну, конечно же, это enfant terrible* русского футуризма, Алексей Крученых, вопил когда-то о том, что поэт должен писать, как сапожник. И тогда, тогда страшно смеялись над этим Алексеем Крученых; это была такая веселая тема для газетных фельетонистов и блюстителей чистоты литературных традиций.

Но маленький и такой незначительный Алексей Крученых, не проходя через «грозы и бури» всяческих революций, футурист Алексей Крученых в 1911 г. почувствовал что-то в литературных стилях господствующей литературы, почуял в них какое-то укрывательство истины. Почувствовал и почуял что-то такое, до чего только теперь додумался Ан. Белый и в чем только теперь приносит свое публичное покаяние.

Но только блюстители литературных нравов на этот раз могут совершенно и окончательно успокоиться. Ибо если «пиши, как сапожник» было для футуристов в то время подлинным делом их литературной жизни, если это было средством борьбы с искусством, «укрывающим истину», то у Ан. Белого это — только попытка с негодными средствами, это тоже только красиво отделанная фраза, — отделанная по норме сегодняшней эстетики Ан. Белого.

Снова тот же Леонид Ледяной, только *по-новому* фиглярничая, с *новой* фразой, стоит на пути его жизни.

И пусть Ан. Белый уверяет нас в том, что всходит в нем новое тесто на новых дрожжах, и пусть Вяч. Иванов утверждает в тех же «Записках мечтателей», что люди, как изволит выражаться он, «вовлеченные в ураганы сверхчеловеческого ритма исторических демонов, по-новому ощущают мир»[14], и пусть Александр Блок там же горюет над печальной и пустой судьбою русского дэнди, пусть все это читаем мы в «Записках мечтателей», все же все это только новый литературный «стиль», новый словесный фокус, новая маска.

А «ураганы сверхчеловеческого ритма исторических демонов», и «новые дрожжи», и «мировые вихри», и прочая мистическая чертовщина, коей населяют они сегодняшний день, — фигуральное констатирование объективных фактов истории, свидетелями которых являемся мы, — с одной стороны, и с другой — попытка с негодными средствами как-то войти и во что бы то ни стало войти в колеи сегодняшнего дня мировой истории. Желание законное

---

* ужасный ребенок (*фр.*).

и не только законное, даже обязательное для всех, для всех нас, но в этом случае заведомо обреченное.

На улице ветер, в России холодно, все рушится, — рушится старый мир и под развалинами его тысячи, миллионы и мертвых и живых трупов, и другие тысячи не могут найти точки опоры и тоже обречены на погибель, а весь остальной мир, и не Россия, а весь мир взывает: долой слова, нужны дела, нужна воля к жизни, воля к творчеству, или иначе мир обречен! Русские же «мечтатели» из «записок» так говорят о себе в своей передовой статье:

«Возможна Коммуна Мечтателей.

Она не есть равенство: братство она; идеал достижения на физическом плане есть братство; Свобода уже достижима в душе; достижимо лишь в духе свободное равенство; равенство, братство, свобода слагают отчетливый треугольник; но треугольник построен здесь в трех измерениях; соединить достижения равенства с братством в свободе — проблема, к которой едва мы подходим; предполагает она: соединенье души, тела, духа в согласную целостность; вычерчивая треугольник на плоскости материальной действительности, получаем мы равенство прав при неравенстве устремлений к свободе и братству; получаем свободу при хаосе всех отношений. Соединить душу, тело и дух в неделимую целостность — кто это может теперь на земле?» [15] И т. д. и т. д.

Так вот какое оно, это современное мечтательство! Мечтательство? — Эта патентованная стилистика, эта одеревянелость душевной восприимчивости, при коей только и возможна такая цветистая теоретика, такой упоенный велеречивый тон, такая полная безучастность к боли, которая надрывает сейчас душу мира.

И твердо, и ни чуточки не стесняясь, я просто-напросто заявляю Вам, что не понимаю вышеприведенной цитаты, так же как в свое время не понимал словесную абракадабру «Трудов и дней».

Тогда — утончения контрапунктов из образов и красиво отделанных фраз, теперь — упоение треугольниками и иными фигурами словесной стилистики. И теперь, точно так же как и тогда, сквозь уродливое мелькание слов различаю я бессильное укрывательство ими истины, одной-единственной истины об опустошенности их душ — душ этих «фокусников фразы», испепеленных словесной стихией.

И если б даже треугольники эти разрывались от содержательности вложенного в них, то даже и тогда повторил бы я снова:

«Да хоть бы все эти болтуны в лоск исхудали от своих исканий, никому на свете, кроме утонченных натур, не нужных»...

Сгноили себя, сгноили свою волю, свои мускулы, сгноили фальшью своего прошлого, а теперь всыпают в прокисшее тесто новые дрожжи, поспешают в комическом бессилии своем за ритмом времени.

Недаром поэзия символизма была последней, лебединой песнью старой рассыпавшейся в пыль культуры, недаром Леонид Ледяной был последним певцом и вдохновителем ее.

И она, отравленная ядом разложения, обреченная культура, взрастила свой последний и закатный цветок, ядовитый и тоже обреченный цветок символизма.

Поистине символисты были цветом этой культуры. Поистине впитали они ее в себя.

Но не толпища гуннов пришли и разрушили эту культуру, сама изошла бессилием она, не выдержав первого же натиска враждебных стихий.

«Я ухожу от Вас — пышные, сильные и богатые мертвецы обреченной на гибель действительности, к новорожденным побегам грядущей Весны», — декламирует Ан. Белый в «Записках мечтателей»[16].

Так символизм русский, изолгавшийся однажды в Леонида Ледяного, безнадежно силится теперь возродиться к новой жизни. И чурается он тени своей, забывая, что сам тенью стал, и срывает с себя маску, забывая, что не маска на нем, а маскою лицо его стало.

Потому-то и срывал маску, *хотел* сорвать, но не сорвал.

Потому-то и устроительство «Коммуны мечтателей» — попытка поистине с негодными средствами.

*8 мая 1920 г.*

Мариэтта ШАГИНЯН

# Андрей Белый

## I
## «ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ»

Андрей Белый написал новую поэму «Первое свидание». До своего напечатания она была прочитана автором на одном из заседаний Вольно-Философской ассоциации[1]. Он превосходный чтец. Когда вы видите, как этот пластический художник жестами закругляет слова, непонятное превращает в музыку, музыку вливает в вас широкими и гармоничными движениями, вы наслаждаетесь сознанием *силы* подлинного искусства. Тут уж не убьет никакая бацилла скепсиса, недоброжелательства или тупости. Когда оно есть — оно есть.

«Первое свидание» — длинная поэма в классическом ямбе (но без строфической периодичности). Это поэма о Москве, о знаменитой московской весне с несравненными зорями, вызвавшей когда-то «Драматическую симфонию» Белого и ряд совсем особых идеологических настроений тогдашней московской молодежи. Эта «обещающая» весна была, можно сказать, самым злейшим врагом Канта и критической философии, какие только у него были. Она своими невозможными закатами невольно сбивала «идеальный момент» на самую земную реальность, заставляла в факте видеть его идею, верить в возможность несбыточного. На нашем трезвом языке эта весна принесла с собой эпидемию «утопизма». Молодые люди думали, что стоит протянуть руку — и дотронешься до «вещи в себе»... И любовь тогда была особенною любовью. Обыкновенная «она» с плотью и кровью превращалась в Нее с большой буквы, в Прекрасную Даму Блока, в Деву Радужных ворот. Об этом исключительном моменте русской духовной культуры, — о моменте сдвига с привычного мироощущения, — и рассказывает нам поэма Белого. Насыщенная содержанием, она почти лишена фабулы. В ней ничего не происходит. Движение дано не в действиях героев, а в психике автора. Это — прием романтиков и, в частности, это излюбленный прием Жан-Поля Рихтера. Только

16 Зак 3458

то, что Жан-Поль проделывал в прозе, Белый бросил, как раскаленный металл, в сухие, строгие, скованные ямбы, освященные для нас ясным эллинизмом Пушкина...

Отсюда и начинается для меня трагическая особенность этой совершенно ни на что не похожей поэмы. Возьмите огненного Гранэ, коня Вагнеровой Валькирии[2], и вложите ему под горячие ноздри... английский мундштук. Возьмите извержение Везувия и постройте вокруг его клокочущего кратера галерею Камерона[3]. Что это будет? «Первое свидание» есть огненная импровизация без всякой архитектоники, без плана (по крайней мере, он незрим со стороны), без симметрии, без фабулы; это есть лирическое извержение души, каждый опыт которой так значителен, что превращается в формулу; и эта импровизация, это извержение скованы самым трезвым из размеров, четырехстопным ямбом. Это какой-то художественный парадокс, над которым стоит поломать зубы критику.

Мне же покуда ясно одно: поэма Белого при всей ее значительности не станет *каноном*, как станет им гениальная «Эпопея» того же Белого. Это — не шаг вперед, но шаг в сторону. «Первое свидание» кажется инерцией его огромного внутреннего разбега. Это... ком из крошек. Когда режут крупную вещь, лепят гиганта, — остаются обрезки *материала*, кусочки *сырья*. Гениальная ладонь художника снова сминает эти обрезки и — глядь, — из слепившихся кусочков творец тонкими пальцами, нажимами еще взволнованной от большой работы руки, создает тонкое и странное очертание, парадокс, химеру, подобную химерам Нотр-Дам[4]. Если переход от эскиза к большому полотну естественен, то переход от большого всколыхнутого ритма, от грандиозных масштабов к маленькому заданию всегда парадоксален: инерция большого ритма — и неиспользованные обрезки материала...

Внимательный читатель поймет меня. Он вспомнит сверкающее, гремящее описание концерта, он вспомнит шуршание нотных листов на пюпитре, — все эти жемчужины поэмы, и невольно скажет себе: да ведь это прием его прозы, это описание бала в «Петербурге», краткие периоды симфоний, гекзаметральные периоды «Эпопеи». Канона тут нет, тут нет канонической святости «Эпопеи»; это не «исполненный ямб», а только «наполненный ямб». Великий формотворец, Белый не нашел тут своего ямба и не сделал его «sine qua non» * своей поэмы, не сделал его неизбежной и единственно возможной здесь формой. Поэтому для меня «Первое свидание» — шаг в сторону, тупичок на основной линии его пути.

*VIII. 1921*

---

* «без чего нет» (*лат.*).

## II
## «ЭПОПЕЯ»
## (Морфологические заметки)

### *1*

Андрей Белый — монументалист. Он находит свою «единицу меры» лишь на пути к большим, монументальным заданиям. В малом он не успевает оформиться, — и оттого даже лучшие его лирические стихотворения (см. «Золото в лазури», «Пепел», «Урна») производят впечатление бесформенности, той нескончаемости, которой Вагнер дал название «бесконечной мелодии».

В «Эпопее», новом романе-хронике, задуманном Белым, простору как раз столько, чтобы крупная клетка его ритма могла покрыть материал. Первая глава первого тома десятитомной «Эпопеи» одна составляет целую книгу и подразделяется на главки.

Тема «Эпопеи» развертывается в двух направлениях: она эпична и дает ясное, плавное, пластичное построение, внешнего мира, — от детской комнаты, через квартиру декана Летаева, через Арбат и Пречистенку, через Москву и московское общество, — вплоть до тончайшего и точнейшего воспроизведения эпохи. И она же антропологична: через маленькое, едва возникшее из хаоса, детское «я», с быстротою падучей звезды перелетающее все этапы развития общечеловеческого «я», — стадию космогонии, мифотворчества, религиозной идеи жертвы, — показывает и отражает она не менее точно и тонко историю человеческого «антропоса» (уже вне эпохи, а вообще). Но обе темы, или, вернее, оба конца темы, так тесно слиты друг с другом, что вы проделываете их критическое разделение лишь искусственно, а читая «Эпопею», поднимаясь и опускаясь на гекзаметральных волнах ее музыкальной прозы, вы все время во власти *двух* тем и элиминировать их из текста раздельно друг от друга никак не можете. Двусторонность темы «Эпопеи» сочетается с двумя неожиданными и небывалыми в прозе приемами: Белый, во-первых, динамизирует прозу, делая ее ритмической, как стихотворение (выдержанный гекзаметр); во-вторых, архитектонизирует ее, печатая не с обычной последовательностью строк, а какими-то составными зодческими фигурами, колонками, скатами, треугольниками, ступеньками, делая ее *на глаз* строительным элементом композиции.

Когда вы читаете, например (попробуйте это вслух):

> Заглянешь в окно; и — обцапкан вороньими лапками снег; и ворона к вороне прижалась у желоба: холодно, — хохлятся; утро невзрачное, нелюбопытное; скучно, —

то вам неизбежно приходится подчиниться гекзаметру, в каком эта «проза» протянута у Белого от первой и до последней строки

всего романа. А вот образец пространственного ритма, действующего на вас уже зрительно:

Бежали минуты, как девочки, по коридорчику; двигалась стрелка часов оттого, что бежали они; в воскресенье, поднявшись, кряхтя, на давно раскачавшийся стул, сопровождаемый возгласом:
— Эдак проломите стуло, —
— мне папа устраивал время, закручивая часовую пружину; и —
— трр —
— трр —
— трр —
— повороты хрипели.

Или впечатление разрыва от утончающейся книзу симметричной колонки:

— И я узнаю: тот Меч есть —
Архангел: зовут Ра-
фаилом его.
Рафаил
звук
раз-
ры-
ва!

Подобными пространственными построениями ритма (как время пространственно растянуто на циферблате) страницы «Эпопеи» переполнены. До начала чтения вы уже получаете впечатление симметрии, архитектоники, ритмической конфигурации, и вы окунаетесь в чтение, подчиняясь формующему процессу ритма.

Так называемая «ритмическая проза», вообще говоря, невыносимая вещь. Она почти всегда безвкусна и претенциозна даже там, где берутся за нее крупные мастера. Но гекзаметр «Эпопеи» — менее всего ритмическая проза, потому что это и не проза вовсе. Читатель должен крепко помнить, что перед ним строжайше выдержанная форма речи, наиболее подходящая к длиннотам эпического повествования; эту форму мы (не совсем точно, хотя и с приближением к истине) назвали гекзаметром. Здесь «Эпопея» бесконечно отдаляется от «ритмо-прозы»; она делается образцом очень ответственной и очень трудной формы, не допускающей никакого произвола.

## 2

Формальный подход к «Эпопее» особым образом уясняет и ее «содержание», ибо формующий принцип в ней решительно повли-

ял и на воплощение ее замысла. Задача Белого — воспроизвести кусок бытия, пропустив его через развивающееся человеческое самосознание, — была бы разрешена иначе, если б автор облек ее в обыкновенную, трудную, прерывистую прозу. Связующим ферментом такой прозы является мысль; мысль приносит неизбежную преднамеренность; элементы дидактизма, идеологизма, авторской воли к выводам, да и сами эти выводы должны были бы окрасить содержание хотя бы в ничтожной мере, и притом окрасить сверху, с высоты отвлеченного мышления; отвлекающие обертона в таком романе были бы многочисленны и явны (вспомним чисто прозаический роман другого поэта, «Огненный ангел» Брюсова).

Но Белый отдался своему гекзаметру, предоставив ему делать за него работу воплощения темы. Содержание не выговорилось, не выложилось у него, а выпелось, вытанцевалось, если не бессознательно, то во всяком случае неотделимо от певучего качания речи, как чистой формы. Знакомый с творческим процессом писания стихов знает, что там предмет родится как бы «сам собой», подобно пушкинским словам о рифме:

Две придут сами, третью приведут[5].

Это надо понимать не в вульгарном обывательском смысле «вдохновения», но как тó высшее напряжение инстинкта, которое диктует творцу его творение уже без рассудочных «почему» и «для чего», а только одною магической и самодовлеющей властью формы, пробивающейся к жизни.

Разумеется, непроизвольно формующий момент налицо во всякой отрасли искусства; и в чисто-прозаической тоже. Только степень его неодинакова. Проза и ее построение более произвольны, а потому и овладение ими более рассудочно. Гекзаметральный эпос Белого непроизволен и строг почти так же, как строги гомеровские строфы (я говорю: почти, потому что он не каденсирован, не строфичен). Поэтому он и вытанцевался у Белого со стихийной логикой и органичностью стихотворения; целый роман — родился музыкально. В текст ничего не вложено — все содержание пришло «вплавь», на волнах закономерного ритма. Ницше умел так музыкально рождать даже мысли, вынося их, как пену, на гребне певуче-связанных слов.

Отсюда — радостная для нас непредумышленность «Эпопеи», радостная потому, что мы неизменно боимся от Белого-художника прозаизмов его антропософского или штейнерианского исповедания. Ведь такие рассудочные прозаизмы, попытки «вложить» в текст со стороны, испортили конец музыкального «Петербурга», растерзали на части предисловие к «Котику Летаеву». На счастье

русского искусства, их нет в «Эпопее»; там, где они грозили народиться, их нежно закачало лоно формующего гекзаметра и ритмически обезвредило их, превратив в арабеску.

### 3

Наконец последнее замечание: *эрос чистой формы* сделал в «Эпопее» равноценным изображение каждого куска бытия; ни один человек, ни одно событие не легли бледнее и бесцветнее другого; творческое пристрастие не разделило изображаемого на любимое и нелюбимое; краски распределены равномерно. Эта «объективность» делает «Эпопею» настоящим эпосом.

Перелистываю наугад.

Вот объедки именинного стола:

> ...и уже отодрали копченую кожу; под ней бледно-белый балык, показав свое мясо, объялся: лишь рыбья копченая морда глядела совсем удивленно недвижимым глазом, затем перейдя в многокостье; от дичьего сыра остался желтеющий жир да бумага свинцовая, а от икры обсыхающий ножик; никто не звонится; наполнил переднюю гомон; а стулья отставились все, образуя то двойки, то тройки, застывшие в споре...

(Описание именин и стола очень напоминает пиршества у Гомера и аппетитную последовательность действий «домовитой ключницы». Гомера читатель будет не раз вспоминать над «Эпопеей»).

Вот портрет бабушки в сумерках:

> ...и поблеклая бабушка в просидне старого кресла опять ковыряет косынку двумя костяными крючками в сереющем крапе обой; и больная рука опухает совсем фиолетовой жилкой.

Или портрет плоской, как палочка, тети Доти, повторяющей за другими чужие слова и немилосердно раздражающей этим мать рассказчика. Однажды у нее вдруг вырываются и самостоятельные речи:

> ...И я утверждаю всегда, что твой муж удивительный, нравственный человек; и ты всем им обязана.
>
> — Как, что такое?
>
> — Да, да, всем обязана, и без него ничего бы себе не смогла ты нашить.
>
> Мама глазками тетю минует...
>
> — Ай-ай! Что ты вракаешь, врачка! Приходишь, вилякаешь, точно лиса; а потом нагадючишь! Сперва заведи себе жизнь, а потом приходи... Досиделась до девки!

Цитировать трудно. Каждый образ углубляется, и жалко вырывать его из контекста. Со страницы на страницу читаешь мед-

ленные и вкусные воспроизведения быта; и прошлое, которым многие не перестают еще жить, которое многим из нас все еще кажется не миновавшим, — «Эпопеей» Белого отваливается от нас в полновесное, прошедшее прошлое, в тот успокоенный plusquamperfectum *, что дает лишь монументальное искусство.

*X. 1921*

* давнопрошедшее время (*лат.*).

## С. АСКОЛЬДОВ

### Творчество Андрея Белого

Среди многочисленной плеяды талантливых писателей, которыми, можно сказать, осчастливлено было наше отечество за последние два десятилетия, Андрей Белый занимает несомненно исключительное место. Мне хотелось бы сказать — первое место, если бы я не учитывал, что в области литературно-художественных оценок индивидуальный вкус и, так сказать, духовная созвучность играют слишком большую и вполне законную роль. Однако за это первенство говорят в этом случае много и вполне объективных данных. И прежде всего то, что Белый — художник больших сюжетов и полотен. Белый уже одним «Петербургом» является романистом большого размаха Сравнительно значительны также и его «Серебряный голубь» и некоторые симфонии. При всей кажущейся внешности этого признака он все же не случаен. Водители и вдохновители духовной культуры всегда люди больших замыслов, а потому непременно мастера больших полотен. К таким же объективным преимуществам Белого нужно отнести и его широкое образование и умственные кругозоры. В его художественные замыслы всегда вплетены самые живые и кардинальные вопросы всей духовной культуры, т. е. вопросы религии и философии, истории и философии истории. В его лице мы имеем не только романиста и поэта, но отчасти и философа, отчасти и публициста Такую многогранность духовных интересов, знаний и дарований не встретишь, пожалуй, и на всем протяжении русской литературы. В высшей степени сложно содержание его художественных замыслов и в той же степени своеобразна та специфическая форма, в которую они облекаются. В пределах статьи волей-неволей приходится ограничивать свою задачу, выразив лишь основные линии его творчества. Я совершенно исключаю из своего рассмотрения публицистическую и отчасти философскую, вернее сказать, жизненно-учительную сторону творчества Белого как в силу специальности этой задачи, так и в силу того, что в этой стороне своей деятельности он для меня величина совершенно неопределенная, неопределенная и в качестве, и в размерах. Как учитель

и проповедник, — а на эту роль он несомненно претендует, — он даже, на мой взгляд, величина мнимая. Никакого определенного учения он пока не дал и ни к какому определенному учению не примкнул. Ведь не есть же учение противоречивое сочетание Маркса, Соловьева, Гегеля, Канта, Гёте, Риккерта и многих других величин и псевдовеличин, которые он силится охватить в своих предательски-широких обхватах. У Белого именно нет дара идейного исключения, нет дара жизненно-идейного самоопределения и *избрания* с четкими противоположениями «да» и «нет». Твердое «нет» звучит у него лишь по отношению к кострам инквизиции, но другими кострами он иногда способен эстетически любоваться и успокоительно видеть в них творчество будущего. Его идейный пафос в конечном итоге своем есть пафос именно перед творчеством истории, пафос *размеров, новизны, катастрофичности* мировых перевалов, без ясного различения в этих туманных категориях основных космических критериев добра и зла Он просто не хочет знать, что в нарастающем великом одновременно растет и великое зло, и великое добро, строится рядом с храмом Богу и Вавилонская башня. Поэтому-то его зовы к творчеству будущего так предательски сбивчивы, так неуловимы в смысле опознания, какому же архитектору он служит. Здесь надо ждать от него дальнейших самоопределений, надо ждать конца его духовных метаний и судорожных обхватов непримиримостей. Будем верить, что этот конец не совпадет с концом его жизни.

Вот причины, почему я ценю Белого *только* как художника, и в этой области я — человек, всецело им зараженный. В моей статье я предполагаю дать общую оценку и вскрыть значение его стихов, прозы и тот промежуточный между стихами и прозой вид его творчества, который представляют его *симфонии*, занимающие, на мой взгляд, центральное место во всех его произведениях. И тут прежде всего обращают на себя внимание некоторые приемы и формы творчества Белого.

## I. ФОРМА И ПРИЕМЫ

Первое, что здесь поражает, — это отсутствие твердой нити сюжета. Так, например, во 2-й симфонии первые страницы представляют довольно бессвязное нанизывание всяческих описаний и образов. Изображается уличное движение, жара, пыль и т. п.; показываются какие-то двое, спорящие за чашкой чая, опять улица, а на ней поливальщики. И тут же деловито оповещается, что «в те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику. Были на дворе и две серые цесарки. Талантливый художник на большом полотне

изобразил "чудо", а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш». И опять идут поливальщики, военные, музыка на Пречистенском бульваре, какой-то гуляющий на бульваре зелено-бледный горбач с колченогим сынишкой. А у книжного магазина стояла пара рысаков. «На козлах сидел полный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. Это был как бы второй Ницше. Из магазина выскочила толстая свинья с пятачковым носом и в изящном пальто. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж. Ницше тронул поводья, и свинья, везомая рысаками, отирала пот, выступивший на лбу. Студент постоял перед окном книжного магазина и пошел своей дорогой, стараясь держать себя независимо. Много еще ужасов бывало», — неожиданно заявляет вдруг автор.

Правда, мало-помалу начинают вырисовываться определенные лица: молодой демократ, изящно одетый, светская красавица, появляются разные литераторы, философы, их отрывочные разговоры, завязки романических отношений. Но твердой нити сюжета так и нет до конца — вернее, здесь около 10 или 20 сюжетов, беспорядочно сменяющих друг друга, без завязок и развязок. И такова вся 2-я симфония. Так же приблизительно развертывается и «Петербург», и «Кубок метелей» Всюду те же формальные своеобразия автора, из которых особо выделяются следующие:

1) Вся композиция донельзя отрывочна, «клочковата» и загромождена такими деталями, которые с точки зрения развития сюжета ничем не могут быть оправданы.

2) Постоянные перепевы одних и тех же образов, штрихов, иногда фраз, нечто вроде музыкальных лейтмотивов.

3) Пропуски и неясности в прагматическом развитии сюжетного действия.

## II. ТОЧКА ЗРЕНИЯ С ВЫСОТЫ

Обратимся к 1-й особенности Белого, которая, думается, послужит нам ключом и к пониманию остальных. Это описание поэтом всякого будничного вздора, вроде сражения петухов, езды, поливальщиков и т. п., отнюдь не есть показатель его исключительного реализма, привязанности его интереса к повседневной серой действительности. Наоборот — это именно показатель и выражение его исключительного подъема над ней. Именно это описание всякого вздора и есть по существу романтический, а иногда религиозный подъем над действительностью. Наша обычная точка зрения на жизнь, и именно та, которую мы считаем наиболее серьезной, выделяет из жизни все то, что нам с нашей все же утилитарной — человеческой точки зрения важно и существенно. Поэт разрушает

эту точку зрения человеческой деловитости. Он поднимается над человечностью и рассматривает жизнь особым космическим оком, как бы с высоты птичьего полета, полета, однако, настолько зоркого, что мелочи жизни от него не ускользают. Для него результат этого полета не выпадение мелочей из его кругозора, а уравнение их со всем калейдоскопом жизни в одну общую, приблизительно равноценную с его высоты, связную картину, в которой он не видит уже такой большой разницы между событиями куриного стада и человеческого, в которой действительность воспринимается без всяких выпадений *в целом*, с петухами, бочками, дымовыми трубами, с движением всей жизни вообще. И в результате оказывается, что именно с такой точки зрения жизнь воспринимается более духовно, что только с такой все нивелирующей высоты чувствуется разлитие во всем одной общей, уже не человеческой, а космической душевности. Вообще «вздор» и «пустяки», описываемые Белым, выявляют нам прежде всего высокую точку зрения писателя на жизнь, его художественное парение, его горький вкус пошлости и мягкую насмешку. Это, так сказать, приведение всей окружающей жизни к одному знаменателю «важности» и серьезности с точки зрения какого-то более серьезного охвата взором всей действительности. Но здесь есть еще и другой смысл. Деловая жизнь мешает нам замечать ту связь, которая существует между нашими переживаниями и окружающей материальной обстановкой. Мы не замечаем, что материальная обстановка везде и всюду так же духовно выразительна, как выразителен костяк, мускулатура и краски человеческого лица, что у городов, деревень есть свое выражение иногда ужаса, иногда грусти, иногда пошлости, своя мимика, а может быть, и душевность, что эта душевность незримо вливается в наше сознание и его так или иначе определяет. Мы не замечаем, что не только люди создают города, но и города создают, иногда фабрикуют людей. Города не в переносном смысле, а именно как каменные контуры, окраины, как уличное движение, как жизнь дворов с кошками, курами и т. п., и т. п. Словом, вся внешность жизни и ее внутреннее содержание находятся всегда в одном созвучном аккорде.

Уметь подметить основные ноты этого аккорда — это дело именно художественной интуиции. Особенностью Белого как раз и является наиболее широкое и, можно сказать, гениальное использование бытийственных созвучий материи во всех ее разнообразных формах природы и культуры и человеческой жизни. В этом смысле вся материальная обстановка жизни всегда у него живет вместе с его героями. Петербург с его планометрическим построением, с его туманными островами сливается в одно с государственной планиметрией сенатора Аблеухова, с туманным головным чадом петербургских островитян, и в частности А. И. Дуд-

кина, снеговые мятели — с душевными мятелями героев его последней симфонии. Беспорядочно тучный и многословный бытовой уклад Москвы — с сложным причудливым составом ее интеллигенции. Поэтому-то пыль, жара, дома, петухи, цесарки, кучера с видимым Ницше, свиноподобные владельцы ландо — все входит в его *симфоническое* построение той действительности, которая охватывается его сюжетом. И в этом полное оправдание того названия, которое он придал тем произведениям, в которых эти созвучия бытия вообще были важнейшей стороной его замыслов. Да, симфонии Белого — это не только симфонии музыкального подбора слов и образов, но это и симфонические картины бытия, развертывающиеся откуда-то с занятой высоты. Самое же важное, что в эти симфонии входят в качестве основных мелодий не только мелодии этой эмпирической жизни, но и иной, потусторонней, прозреваемой и чувствуемой автором каким-то другим, вторым зрением. Но об этом потустороннем мы скажем в другом месте, когда перейдем к рассмотрению произведений Белого по их содержанию.

## III. ЛЕЙТМОТИВЫ

Теперь же обратимся к другой его особенности. Я имею в виду его постоянные перепевы одного и того же. В этом смысле он продолжает традиции Достоевского, в особенности Толстого, использывая этот прием его еще шире, распространяя его и на факты жизни, и на события, причем эти повторения у него никогда не бывают только подробностью в ряду других, а всегда чертой, заменяющей собою целое.

Белый нашел секрет не только сразу вводить во внутреннее содержание целого одним или двумя штрихами, но и постоянно оживлять это целое описательными лейтмотивами. И эти лейтмотивы сопутствуют не только лицам. Они представляют универсальный прием всех его художественных характеристик, природы, города, общества. И они, еще раз повторяем, не всегда черта, особенность, признак, — иногда это просто «обстоятельство», но обстоятельство, гениально схваченное по своей выразительности.

Так, поручик Лихутин характеризуется не бородкой, не жестом, не фразой, а именно тем, что он «где-то там “заведывал провиантами”». Эта именно фраза неизменно повторяется почти при всех появлениях Лихутина. Таковы лейтмотивы московских улиц по вечерам, в 4-й симфонии, с переламывающимися на мостовых тенями, для русского пейзажа — это чумазый мужик, всегда болтающийся где-то там в русских полях. Для леса в 1-й симфонии — это козлоногий лесник, «пропадающий где-то сбоку». Эти

слова, «пропадая где то сбоку», — разве это не художественное откровение в изображении своеобразия леса, этого природного строения отовсюду замыкающихся стен из стволов с повсюдной проницаемостью этих стен, в которых действительно каждое движущееся тело «пропадает где-то сбоку». Для хлыста Кудеярова лейтмотив лежит уже в его лице с двумя разноречивыми половинами и его целыми, которые «не лицо, а разводы какие-то».

## IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТЕРЕОМЕТРИЯ

Обращаюсь к третьей особенности творчества Белого, к капризной прерывчатости его изложения, к пустотам и неясностям, зияющим в деловом составе его сюжетов. Белый выхватывает из жизни только некоторые узоры, иногда описывая их бегло, иногда с чрезвычайной и даже мелочной подробностью. И производит впечатление, что именно деловая сторона, причинная связь событий жизни у него часто совершенно отсутствует. Это наиболее ясно обнаруживается именно в его «Петербурге», где ширина и сущность замыслов поэта раскрываются перед нами во всем своем объеме Сюжет «Петербурга» в основе своей общественно-политический, скажем, больше философско-исторический. В нем берется время 1905 г., время так называемой первой русской революции, как тогда казалось, или во всяком случае прелюдии русской революции, как мы правильнее понимаем это теперь. Местом действия является Петербург, как главный фокус русской истории, место скрещения ее основных факторов. Если бы этот сюжет был избран кем-нибудь из писателей старой школы, то мы несомненно имели бы перед собой в его развитии довольно четкую и ясную ткань прагматической связи всех факторов и событий, имели бы ясное изображение основных факторов политической жизни, более или менее полные характеристики, вообще нашли бы весь механизм общественного движения сложенным в его основных частях. Не то мы встречаем у Белого. Именно полного механизма развития политического действия у него нет. С точки зрения того понимания действительности, которая характерна для автора, оно и не нужно. Пусть политики думают, что исторические свершения зависят от того, что в известный момент времени такой-то министр был убит, что это удалось, благодаря удачно построенному заговору таких-то лиц, что такое-то заседание или деловое сношение в составе враждующих партий имело решающее значение в дальнейшем ходе. Пусть политики, думающие так, описывают это в газетах, а писатели-художники, верящие этому политическому рационализму, по-своему преломляют эту газетную прагматику общественной жизни в своих романах.

Андрей Белый так не думает, заключаем мы по его способу изображения действительности. Для него течение жизни определяется в конечном итоге теми невидимыми *токами сил*, которые выражаются в *психологии* исторических событий в широком смысле.

В эту *психологию* входят не только миросозерцания и страсти общественные и индивидуальные и сфера сознательного и подсознательного, нет, в нее входят здания, камни, погода, туманы, кареты, планиметрия улиц — словом, все и живое, и мнимо мертвое.

И история движима именно *всем* этим — учит нас художественная интуиция автора. Каким образом слагается данный ход общественных и политических событий — это для него не важно. Для него важно лишь представить факторы, а не механизмы их соприкосновений и толчков. История и провидение — слишком опытные механики, чтобы не сложить тот или иной механизм действий в любой момент, раз исполнение этого действия предписано какой-то высшей инстанцией. Пусть часовщики истории всматриваются и разбираются в механизме тех действий и пружин, при посредстве которых пробил такой-то исторический час. Но тот, кто смотрит глубже, кто сквозь механику прозревает органические движения питающих жизнь соков, тому это не интересно. Ему интересно только знать, что такой-то час должен прозвучать и почему он должен прозвучать, причем это «почему» относится не к механической инструментальной связи, которая частично присуща и органической жизни, а к идейной и психологической связи определяющих факторов. И этими последними он только и интересуется. И вот почему к человечьим действиям и отношениям в их прагматике Белый столь невнимателен. И такое понимание действительности характерно именно для того взгляда на действительность, который выражается в той или иной философии истории. Гегель в своей философии истории ведь не касается политических интриг, заговоров, свержения королей и министров. Его философский взор смотрит глубже всех этих деталей и мелочей исторического механизма. Он всматривается лишь в главные действующие силы, которые слагают этот механизм. Для Гегеля эти силы — понятия, как различные стадии саморазвивающейся Идеи. Совершенно аналогично поступает Белый в иной сфере, в сфере художественного изображения жизни. То, что для Гегеля *понятия*, то для Белого владеющие человеческими душами миросозерцания, страсти и настроения — вообще духовные токи жизни. Но в то же время он знает цену *конкретному* и индивидуальному. Он знает, что в том великом организме, который называется «человечество и его история», *нет мелочей*, и каждый момент, как бы ни был он мал, имеет свою роль и значение, иногда роковое, для всего хода событий. Поэтому-то он изобразитель не только

масс, но и отдельных индивидуальных личностей и событий, но изобразитель, повторяю, не их прагматически деловых и по существу механических связей, а связей *живых, психологических*. Его творчество есть преломление методов философии истории в художественной сфере. Худо это или хорошо в смысле понимания жизни — это другой вопрос, вопрос правильности того или иного миросозерцания. Но у Белого это именно так. Здесь сказывается его широкое культурно-философское образование и интересы. И именно всем этим своеобразным для художника пониманием действительности, думается, вполне объясняется то, что на первый взгляд кажется капризной прерывистостью и прагматической неполнотой сюжета. Все наши объяснения причудливых и капризных особенностей формы изложения Белого приводят нас к некоторой основной точке зрения автора на действительность. Эта точка зрения глубины или высоты, как хотите, вернее, того и другого, но только не поверхности. Прагматизм восприятия бытия, деловитость — это именно поверхность. Но более глубоко проникающий взор видит под этим поверхностным прагматизмом гораздо более существенное, а именно инспирации психологического н подсознательного характера, возглавляемые в свою очередь более универсальными и в известном смысле уже потусторонними силами.

Что именно такова точка зрения автора, можно почувствовать уже из всех его произведений, с ясностью же констатировать это можно на основании недавно появившегося в печати продолжения его эпопеи «Я», в «Записках мечтателей», вып. 2—3[1]. Здесь, в главе под заглавием «За границей сознания», сообщая о всюду сопровождавшем его за границей шпионе, брюнете в котелке, Белый пишет: «Принадлежал он к чему? К международному обществу сыщиков? Или к братству, подстерегающему все нежнейшие перемещения сознания, чтобы их оборвать? Вернее, был сыщиком он международного общества сыщиков, руководимого братством, которое, проветвясь в среду сыщиков международных, ветвилось в среде национального сыска; руками германских, французских, английских и русских жандармов подписывало во всех участках всех стран все бумаги, визировало паспорта; и — так далее, организуя в Париже, Берлине, Стокгольме, Москве, Петербурге общественную, кружковую, личную жизнь, пропитав ее ядами, "мы в одеяниях жизни, пропитанных ядами"... Так Несс или Клингзор, руководящий таинственным братством, нас держит в плену государства и облекает лакеев своих в ритуальный мундир государственных деятелей, марионетки они: кто-то дергает их; и они начинают тогда выступать в заседаниях, парламентах с официальными нотами или с проектами несуществующей невозможной действительности» (с. 21).

Далее следует более подробное развитие догадок о потусторонних силах, инспирирующих всю общественно-государственную жизнь, двигающих и перемещающих общественных и государственных деятелей, как марионеток, не подозревающих, кому и чему они служат, какой узор плетется из их мнимо самостоятельных действий.

Итак, своеобразная форма Белого — это форма стереометрического восприятия изображения действительности. Именно отрывочность и клочковатость его описаний свидетельствует об этой стереометричности. Пока не охватывается целое, принадлежащее всем его глубинам, отдельные срезы могут казаться бессвязными кусками. Представьте себе, что какой-нибудь двухмерный взор рассматривает простое дерево. В его восприятии будут именно не имеющие связи срезы отдельных плоскостей древесного организма; тут попадут кружки ветвей и стволов, там линии цветных лепестков и листьев. Многое именно предстанет случайным, пустяковым, бессмысленным. Лишь мысленный охват всех этих срезов в стереометрическом единстве связывает мнимо-пустяковое и случайное в организм растительной жизни. Так же по-различному, т. е. стереометрично или планиметрично, можно воспринимать и жизнь, воспринимать в истории, воспринимать в художественных прозрениях. В этой если не вполне новой, то во всяком случае небывало углубленной в новое измерение бытия точке зрения и заключается все своеобразие как форм, так и сюжетов Белого. В этом смысле самая его форма уже *сюжетна*, есть выражение сюжета в его абстрактном общем смысле — выявления новых измерений жизни.

## V. РЕАЛИЗМ, РОМАНТИЗМ, СИМВОЛИЗМ БЕЛОГО

Я прихожу теперь к рассмотрению творчества Белого по содержанию.

Если определять это содержание по основным общим руслам литературных направлений, то придется установить его чрезвычайную сложность: оно в одно и то же время и *реалистично*, и *романтично*, и *символично*. В самом деле, Белый и исключительный мастер изображения предстоящей его взорам натуры в ее эмпирическом видимом одеянии. Мало того, что он реалист. Его реализм почти «везде окрашен сгущенным юмором. Как юморист, он в русской литературе имеет себе равного разве только в Гоголе. Но Белый и несомненно романтик, поскольку не это эмпирическое бытие составляет центр его внимания и интереса, а именно его потусторонние смыслы и эквиваленты. Но как изобразитель этого потустороннего, он неизбежно символист, поскольку изобра-

жает его не в фикциях ума и фантазии, а реально воспринимает во всей загадочности и невыразимости. Потустороннее в его изображениях — это не черти и ведьмы Гоголя, не феи злые и добрые гении Гофмана, словом, не готовые образы тех или иных миросозерцаний, а реально нащупываемые в бытии потусторонние значимости явлений. И поскольку эти значимости берутся именно непосредственно, без всякой рационализации, т. е., в смысле чистоты художественно-мистического опыта, наиболее правдиво, они неизбежно выражаются не адекватно, а лишь приближенно, т. е. *символично*.

Стихи, симфонии, романы — три основных, взаимно незаменимых, способа передачи Белым своих художественных постижений. Каждый из этих способов, выражая своеобразно по существу те же самые замыслы и содержания, раскрывает в них различные стороны, ценности и значимости. Стихи по преимуществу *пленяют*, симфонии по преимуществу *заражают*, романы по преимуществу *изображают*, *символизируют и научают*, говоря о здешнем и потустороннем.

## VI. СТИХИ

Если рассматривать стихи Белого с точки зрения содержания, то в них оно, пожалуй, наиболее разнообразно и многогранно. Их сюжетами являются и природа, и лирика личных чувств, и старина, и современность человеческой жизни, и «философическая грусть», и стихотворные созвучия духовным достижениям Заратустры, и русская деревня. Все, чем жил Белый, нашло себе отзвук в его стихах. Его стихи — это в значительной мере парафразы его симфоний и романов. Стихи часто комментируют симфонии и обратно. И даже в стихах Белый не миниатюрист, так как большинство из них цикличны, т. е. в связной череде развивают один многогранный сюжет. Почти весь «Пепел» — это русская деревня, жизнь ее обитателей и созвучный ей пейзаж. «Золото в лазури» заключает наиболее разнообразные, но опять-таки циклически развиваемые темы. Природа дана, быть может, наиболее своеобразно, главным образом в стихиях света и атмосферы. Тема облаков развита наиболее пленительно и проникновенно. Белый положительно неравнодушен в природе к облакам. Он ими с особенной любовью занимается в 1-й «северной» симфонии, где облако рисуется в образе добродушного великана Ризы, образа всегда успокоительного, умиротворяющего. В сборнике «Золото в лазури» эта тема представлена гораздо разнообразнее. Здесь облака тоже чаще всего великаны, но то потешающиеся дождем, то грозно сверкающие доспехами, то вступающие в небесные битвы («Поединок»,

«Битва»), то формирующиеся в целый небесный город. Последний образ наиболее красив:

Дрожала в испуге земля от ударов,
Метались в лазури бород снегоблещущих клоки.
— И нет их... пронизанный тканью червонных пожаров,
Плывет многобашенный город, туманно-далекий[2].

Поэтические одухотворения природы, и в частности облаков, не новы. Пленительно изображал грозу и Тютчев. Но Белый в этих темах недостижим и незаменим никем. Именно после его стихов начинает серьезно закрадываться мысль: «Да так ли, только ли облака водяной пар и плотный туман?» — «а почему бы туману и впрямь не быть своеобразным, легко нарастающим и тающим телом каких-то массивных, хотя и упрощенных созданий?», «почему бы им и не быть великанами?» «Вообще, почему там, в стихии облаков, не предположить особых форм жизни?» Своеобразной особенностью одухотворений Белого является именно то, что его одухотворения не есть зеркальная отображенность человеческих настроений на поверхности образов природы. Белый вовсе не очеловечивает природу человеческими настроениями, как большинство поэтов, — она живет у него особою, несказанной, неизобразимою жизнью, которая только смутно, но в то же время пленительно чувствуется в его природном панпсихизме. У него этот психизм не четкие личности человеческих сознаний, а именно разлитые душевные эгрегоры[3], отрывающиеся от общей матери-природы, — как бы клочья, иногда рассеянные, иногда собранные потоки космической душевности. И душевность их так же стихийна, как стихийна ее носительница — физическая материя. И в этом смысле его одухотворения не просто сказка, а какая-то художественно-прозреваемая быль и художественно выражаемая натурфилософская идея. И идея эта неоднократно и раскрывалась в философии: сравнительно туманно у Шеллинга и более четко и утончённо у Фехнера.

Особое место занимают в сборнике «Золото в лазури» циклы стихов, представляющие литературные параллели некоторым жанрам живописи, быть может даже ими навеянные. Так, стихи о кентаврах представляют как бы динамическое развитие картин Беклина, русская старина, иногда величавая, иногда жеманная, прямо напоминает Ал. Бенуа, Лансере и близких им по жанру современных художников (весь цикл стихов под общей рубрикой «Прежде и теперь»). Вообще дворянский, барский, помещичий быт и тот разлитый психизм этого быта, который простирается на одежду, комнатную обстановку, клумбы, тросточки и т. п., — излюбленный сюжет Белого, развиваемый и в миниатюрах стихов, и в симфониях. Некоторые характерные и в то же время изыскан-

ные детали встречаются тут и там. Белый вообще удивительно изобретателен на это изысканное, редкое и в то же время характерное. Как на пример таких деталей можно указать на экзотическую роскошь барственной прихоти — негров, появляющихся и в 4-й симфонии («негры в красных ливреях словно ниспали с запяток»), и стихотворениях «Менуэт» и «Полунощницы» («Вот папа пришлет к нам лакея арапа», и далее: «смеются их черные рожи, алеют их губы, мелькают пунцовые фраки»).

К особенности этого же сборника относится и то, что именно в нем наиболее отразилась эпоха религиозной настроенности автора, и притом не туманной антропософской, характерной для последнего периода, а подлинно христианской. Здесь особенно приходится отметить стихотворение «Св. Серафим» — положительно не имеющее в поэзии ничего себе подобного по выразительности тончайших очарований святости, и притом при необычайной верности биографическому портрету св. Серафима, — верности, доходящей до подлинных вставок характерных для него фраз. В этом же сборнике нашло себе выражение то своеобразное преломление в душе автора настроений Ницше, которое, как это ни странно, можно признать глубоко созвучным христианству*. В этом отношении наиболее значительно стихотворение «Возврат» с его горным пустынником (Заратуштра) и пленительным образом гнома. Вообще сборник «Золото в лазури» относится к тому биографическому периоду творчества Белого, когда он наиболее подвергся перекрещивающимся влияниям с различных сторон.

## VII. СИМФОНИИ

Симфонии — особый вид литературного изложения, можно сказать, созданный Белым и по преимуществу отвечающий своеобразию его жизненных восприятий и изображений. По форме это нечто среднее между стихами к прозой. Их отличие от стихов в отсутствии рифмы и размера. Впрочем, и то и другое, словно непроизвольно, вливается местами. От прозы — тоже существенное отличие в особой напевности строк. Эти строки имеют не только смысловую, но и звуковую, музыкальную подобранность друг к другу и по ритму слов, и по ритму образов и описаний. Этот ритм наиболее выражает переливчатость и связность всех душевностей и задушевностей окружающей действительности. Это именно му-

* Созвучие Ницше христианству, не замеченное им самим, — это совершенно особая и почти не затронутая в литературе тема, — тема, к раскрытию которой, быть может, наиболее побуждает именно Белый.

зыка жизни — и музыка не мелодическая, т. е. состоящая не из обособленных отдельностей, а самая сложная *симфоническая*.

В симфониях Белого обнаруживается то, чем Белый положительно выделяется из всех мировых писателей. Душевная созвучность окружающего мира, во всех его сторонах, частях и проявлениях, есть нечто никогда не входившее ни в чьи литературные замыслы и никем не уловленное. Но при этом необходимо сказать, что для Белого это даже и не замысел, а его естественный способ восприятия мира. И мало отметить, что этот способ зависит от его более тонкого слуха к душевным звукам бытия, что немые для нас камни, лужи, фонари, снега и мятели душевно певучи какою-то своей и отраженной от человека музыкой жизни. Здесь дело не в одной тонкости, но и в *выборе*. Композиция есть не только гармония в созидании, но и гармония в выборе воспринимаемого, в уловлении созвучий. Выражаясь более точно, композиция есть и в восприятии. Из этой мировой музыки, которая для неопытного слуха есть неинтересный шум, Белый выбирает по преимуществу то, что наименее четко, рационально, наименее осознанно в деловом аспекте жизни. Секрет его своеобразных восприятий заключается не в схватывании четких тонов (определенных мыслей, чувств, действий), которые всякий слышит, а именно полусознательно воспринимаемых *обертонов* жизни.

То, что обертоны по существу и важнее тональностей или, по крайней мере, не менее важны, это доказывает нам *тембр* в области музыки. Конечно, музыка создается столько же тембрами, т. е. инструментами как носителями тембров, сколько и тональностями, иначе фуга на барабанах была бы равноценна фуге на пианино. О значении обертонов сознания убедительно говорит такой тонкий психолог, как Джемс. Белый своими симфониями доказывает это в самой универсальной форме. В его симфонические восприятия созвучно входят обертоны положительно от всего: и от раскинутой на полу леопардовой шкуры, и от пылающею камина, и от снежных завитков мятели, и от переламывающихся на мостовой теней конок, и от свиста шелков... «Тень конки» — смешно сказать, — но и в ней есть своя многозначительность, когда она в своем скольжении сливается со скользящими обрывками мыслей и чувств рассеянно смотрящего на мостовую коночного пассажира.

Ведь и она совсем по-иному окрашивает то же, что думалось и чувствовалось в освещенной комнате. Положительно даже она, эта ничтожная тень, может ободрить, освежить, рассеять; тень конки, это ведь кусочек города, а город — это уже психологический аккорд. И глубоко прав Белый, когда, изображая своих героев IV симфонии в вихре городской жизни, заставляя их перебегать через улицы, сливает эту улицу, а с нею и тень конки, со всем скользящим потоком переживаний, в котором мятели сливаются

со страстями, картины мелькающих улиц с бегущими настроениями.

Но мало заметить, что сложные обертоны жизни иногда содержательнее четких рационализированных тонов. Оказывается, что они по существу и ценнее. В самой жизни это обнаруживается для нас тогда, когда мы из привычных обстановок попадаем в непривычные, где четкое, рациональное, деловое остается зачастую тем же самым, но меняется обыкновенно раньше незамечаемый общий фон обертонов. Тогда-то именно и начинается тоска «по родине» в узком и широком смысле слова, тоска, которая по психологической природе своей есть тоска по обертонам. Художественная же ценность обертонов обнаруживается в том, что ими в некоторых отношениях гораздо лучше характеризуется и обозначается то, что подлежит характеристике и описанию. Симфонии Белого это наглядно подтверждают. Лица, события, отношения изображаются им не смыслами речей, не действиями и связным «поведением», а очень немногими словечками, фразами и как бы обрывками действий и поведений. Он не описывает, строго говоря, ничего, а только бегло «обозначает» то, что ему нужно. Но это беглое обозначение пленительнее, заразительнее и многозначительнее самых полных описаний, Ими он гораздо глубже проникает в действенные и определяющие недра жизни, чем последовательными описаниями ее чисто инструментальной прагматики. Что «толкового» в деловом смысле поведал нам автор «Кубка метелей» о главных действующих лицах, Светловой, Светозарове, Адаме Петровиче? Кроме отрывочных фраз и 2 или 3 почти немых, словно мимических сцен мы ничего не находим. И между тем их характеры и связывающие их отношения развернуты с необычайною ясностью и психологической многозначительностью.

Нам кажется, что мы уже где-то видели этих людей, хотя они далеко не типичны в том смысле, что таких очень много. Нет, все они чрезвычайно индивидуальны и, так сказать, редкостны И тем не менее они нам глубоко знакомы, потому что их исключительные по изысканности образы, материальные и духовные, как бы сотканы, и притом органически художественно сотканы, из знакомых материалов, из типичных отдельностей.

То своеобразное, что мы старались обнаружить в чисто реалистических замыслах Белого, его постижение жизни во всей симфонической сложности обертонов уже само по себе представляет достаточный *сюжет*. Поскольку Белый *так*, т. е. совершенно по-новому, воспринимает и изображает жизнь, в его руках самый затасканный сюжет превращается в новый. Читая его произведения, что бы они ни изображали, мы просто по-новому переживаем жизнь, по-новому ей сочувствуем и ею пленяемся. Но Белый, как

мы уже сказали, не только реалист. Его сюжетность всегда, так сказать, двуслойная, реалистическая и романтическая, если угодно — мистическая, ибо видеть в жизни хотя бы через посредство художественных прозрении иное, потустороннее есть уже мистика, касание запредельного.

## VIII. ДВА ПЛАНА ЖИЗНИ

Как общее правило всех произведений Белого, можно установить то, что все им изображаемое совершается как бы в двух планах или, по крайней мере, имеет двойственное значение, реальное или мистическое. Если это везде так в той или иной мере, то в III симфонии, «Возврат», это обнаруживается с полной ясностью. Эта симфония имеет две четко обособленные части. Первая часть мистическая, вторая — реальная, в которой, однако, мистический сюжет первой ясно просвечивает как бы через какой-то искусно подобранный и символически ей адекватный транспарант. В чем заключается мистический сюжет? Его трудно подвести под какую-либо знакомую рационализованную схему религиозного, вообще мистического опыта. Как определенная конкретность, это свободное создание мистической фантазии художника. Но мы называем ее не просто фантазией, а именно мистической, потому что чувствуем в ней подлинное касание мирам иным, хотя символическая отображенность этих миров остается все же художественно свободной, не совпадающей с символикой религиозной. Но она глубоко родственна и в каких-то самых ценных, сокровенных и мало замеченных созвучиях. Переводя на упрощенные и привычные религиозные термины и представления, мы можем сказать, что первая часть — это изображение какого-то своеобразного предмирного райского состояния невинности и блаженства. Духовными носителями этого состояния являются ребенок на берегу моря, какой-то мистический старик и природа живая и мертвая, вернее, вся живая, но только живущая по-разному. Старик — это не то Бог, не то Демиург, ребенок это как бы первый человек, но в детском состоянии, без всяких царственных полномочий среди природы. Но чем бы могли быть в религиозных схемах этот старик, ребенок, и появляющаяся затем гадина-змей, и его приспешник «оборванец-колпачник», он же «ветер» — все это не важно. Важно то, что первозданное добро, блаженство, беззаботность под охраной отеческой любви старика, бесконечная загадочность и в то же время спокойствие миров, вся эта natura immaculata *, изображены автором с удивительным проникновением во что-то дале-

* незапятнанная (непорочная) природа (*лат.*).

кое, давно ушедшее и в то же время вечное. И тем ценнее, что это закатившееся предмирное символизировано и почувствовано автором в совершенно непривычных одеяниях образов, не совпадающих ни с какими религиозными сагами и откровениями, тем ценнее, потому что они учат как-то освеженно, по-новому, по существу тому же самому. Через симфонию Белого до нас достигает какой-то «вечный зов», тот зов, о котором в стихотворении под тем же названием он так проникновенно говорит:

Песнь все ту же поет старина,
Душит тем же восторгом нас мир.
Точно выплеснут кубок вина,
Напоившего вечным эфир.

(*«Золото в лазури» — «Вечный зов»*)

Почему эта картина блаженства должна измениться, откуда появилась злая гадина со своим «колпачником», почему старик ей должен уступить, несмотря на то что он управляет мирами, и отпустить ребенка в какое-то инобытие мировых повторений, этого читатель, конечно, не понимает. Да автор и не пытается ему это объяснить. «За объяснениями можете обращаться к религиозным и философским схемам», как бы говорит он, «я только живописую и передаю ясно мною почувствованное». «Было так или как-то в этом роде». Ценность блаженства не в его образах и конкретностях, которые могут быть многообразны, а в нем самом. Я вас этим блаженством заразил и по-своему обозначил схему переходов, далее следуйте за мной». Дальше нас автор погружает в этот эмпирический мир, в ту же Москву. Здесь «ребенок» первого плана уже не ребенок, а магистр химии Хандриков, в котором он неожиданно как бы просыпается. Этот эмпирический план рисуется гораздо полнее и подробнее. Но что этот план есть только иносказание и повторение первого плана, что первый просвечивает во втором и как бы составляет его вечную основу, это четко обнаруживается на всех событиях и действующих лицах. В первом плане у ребенка был товарищ — морской краб. Здесь этот товарищ — физик, «походивший на огромного краба». Там «колпачник», здесь доцент Ценх и с той же наружностью, что у колпачника. Старик здесь принимает вид добродушного могучего старика, психиатра Орлова. Параллели и соответствия приобретают и юмористический характер. Там старик много возился с созвездием Геркулеса, здесь «Геркулес» фигурирует в виде изображения на синей коробке от «Геркулеса». И тут и там «гражданин», там «морской», здесь московский, учит низвергаться в водные пучины выводок своих сыновей, там этой пучиной было море, здесь бассейн в бане. Там были кентавры, здесь два маститых профессора, похожие на кентавров. Там вражда между стариком и колпач-

ником, здесь тяжба между Орловым и Ценхом. Но эти два плана не есть только параллелизм, в них есть внутреннее единство и тожество. Хандриков опознает во всем окружающем что-то *давно знакомое*. Но мы скажем больше: не только Хандриков, но и всякий чуткий к жизни читатель видит во всем этом что-то давно знакомое. Все эти маститые профессора Труповы и Грибоедовы, все это действительно что-то в разных вариациях повторяющееся. И волчье выражение красногубого Ценха положительно разлито на многих лицах, и повадки его будто скопированы с одного образца. Вспоминаешь мысли Платона, что Демиург был только копировщик с вечных прообразов. Узнаешь общую идею предмирного старика в образах стариков, подобных Орлову, узнаешь некоего «вечного» Ценха в желчных, корректных, злобных человечках, с острым волчьим взглядом, убивающим слабых, мягких и ведущим к победам в жизни. И сознаешь, что не в речах и не в действиях этих Ценхов их сила — речи и действия это просто «инструментовка» жизни, — а именно в острых взглядах, вернее, *в том, что через них изливается*. Но тогда именно и становится не только понятным, а особо пленительным, что автор над всей этой «инструментовкой» жизни положительно издевается. Вся вторая часть III симфонии — это сплошная юмористика, веселый смех над добродушной и злой действительностью, смех здоровый, какой-то надмирный и бодрящий. И этот смех нисколько не подрывает серьезности сюжета. Ведь смеялся же Гейне над своей безнадежной любовью. Словом, это знакомая нам романтическая ирония, родственная иронии Сократа, единственная ирония, заслуживающая эпитета «божественной». «Но это ли сюжет?» — может воскликнуть недоумевающий читатель. А что же дальше? На такой вполне возможный и от многих далеко не неожиданный вопрос мы можем ответить только советом бросить Белого и обратиться к кому-либо более доступному: Горькому, Куприну, Арцыбашеву, Андрееву. Белый требователен и требует прежде всего понимания и знания жизни. Только знающему ее он дает немногими штрихами очень многое, только тонко чувствующего потрясает и очаровывает, только понимающего научает через туманное и неясное. А дальше-то и идет с точки зрения обывательского смысла жизни самое трудное и, если хотите, «дикое». Транспарант эмпирического в конце симфонии прорывается в потустороннее через сумасшествие Хандрикова. Тут только он воочию видит, что Трупов и Грибоедов — фыркающие и бьющие копытами кентавры, что доктор Орлов, к которому он попадает в лечебницу, с ним только хитрил, разговаривая «по здравому смыслу», что он и есть предвечный старик, и что возврат к старому, первобытному достигается простым прыжком в озеро. Это он и делает с лодки на середине озера.

«Пора опрокинуться», — говорит он, достигнув середины. «Иду к тебе»... Когда он очнулся от второго *плана*, «на берегу стоял сутулый старик, опершись на свой ослепительный жезл. Радовался возвратной встрече. Он ему говорил: "Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил. Много раз венчал тебя страданием — его жгучими огнями. И вот впервые возлагаю на тебя эти звезды серебра. Вот пришел и не закатишься. Здравствуй, о мое беззакатное дитя"»... Возврат к вечному, вообще постижение истины через сумасшествие — это одна из излюбленных тем Белого, его литературная персеверация, навеянная, быть может, биографией Ницше. Осмыслить эту персеверацию — в смысле совета — для возврата потерянного рая попасть в сумасшедший дом, было бы очень жестоко и для автора, и для человеческого разума. Но осмыслить ее так, что душевная болезнь есть зачастую состояние гораздо более высокое, чем душевное здоровье большинства «обывателей», что сумасшедший нередко есть визионер высших реальностей, которые в противоестественной связи с эмпирическими восприятиями именно и создают так называемый «бред», — это тема слишком специальная, чтобы ее здесь развивать. Во всяком случае, для развития этой темы в указанном направлении мы не найдем никаких препятствий в научной «психиатрии», которая так же знает свой предмет — человеческую душу, — как астроном поверхность и внутренность Сириуса. И то и другое находится, во всяком случае, от своих исследователей на слишком почтительном расстоянии, причем к выгоде астрономов следует сказать, что они это расстояние хорошо сознают, а психиатры часто об нем даже и не подозревают.

## IX. СВЯЗЬ ДВУХ ПЛАНОВ

Связь двух планов мирового действия, обнаруживаемая прозрениями Белого, не всегда состоит в четком параллелизме. Потусторонний мир все же иной, хотя и просвечивающий в этом. Что это иное есть нечто родственное и всегда узнаваемое в эмпирическом — выражается Белым и в других симфониях, а также в романах. Он очень часто повторяет, что меняющееся эмпирическое говорит «нам все о том же, все о том же». Это выражение в разных падежах слишком часто и многозначительно встречается у Белого, особенно во II и IV симфонии, чтобы не усмотреть в нем своеобразный лейтмотив «вечности», которая у Белого в тех или иных формах всегда соприсутствует временному. Впрочем, во II симфонии эта вечность скорее юмористична. Она входит ночью в комнаты спящего философа, садится в пустые кресла и поправляет

портреты в чехлах. Иногда она в лице кого-то пассивного и «знающего», взирающего сверху на город, изо дня в день повторяет «свинарня». Иногда она скука, которая и в верхнем плане имеет свои обнаружения, «словно на небе играют вечные упражнения», по юмористическому описанию автора. Гораздо серьезнее вечность в III и IV симфонии, в «Кубке метелей». Если в «Возврате» вечное дано преимущественно в аспекте прошлого, то в IV симфонии оно имеет ту полноту прошлого и будущего содержания, которая ей и соответствует по философскому смыслу этой идеи. Про «Кубок метелей» вообще следует сказать, что эта симфония есть, между прочим, исключительная и единственная в литературе художественная иллюстрация к философии времени и вечности. Если в эмпирическом плане основною тканью сюжета является борьба низшей эротической страсти с любовью полов «во Христе», то в высшем плане это именно борьба времени с вечностью. Здесь на земле эта страсть — время — олицетворена в полковнике Светозарове. Какая же связь между страстью и временем? Связь несомненная. И здесь художественная интуиция автора становится прямо философской. Ведь сущность времени как раз и состоит в разобщении прошлого, настоящего и будущего, которые в вечном слиты в непрерывное дление настоящего, настоящего самодовлеющего, ничего не домогающегося. Страсть же — и по преимуществу эротическая — есть именно сплошное домогание недостигнутого, которое по неутоленности своей психологически должно быть определяемо как «недомогание». Она заключает в себе и прошедшее, и оторванное, и небытийственное, поскольку страсть всегда питаема воспоминанием. Она же имеет и оторванное будущее в виде неосуществленного предмета вожделения. Словом, страсть и есть время в его наибольшей мучительности, которая как раз и состоит в наибольшей разорванности трех времен. И с глубоким проникновением в суть дела Белый транспонирует образ несытого в своей любовной страсти Светозарова в потусторонний аспект времени, как дракона, сотканного из биллионов мгновений. Но и здесь дело не обходится без юмористики. Время — Светозаров — мерещится тем, кто находится под гнетом его влияний уже под видом материального предмета. Полковник в сером мундире, умерший в прошлом, он же иссохший дракон, шелестящий своей иссохшей многобиллионной кожей, как иссохшая жужелица, стрекочет фонарем на сером столбе, — «фонарем с жестяным серебрящимся верхом», стрекочет «я любил и вот я мертв» (с. 209). Победы над временем изображаются Белым преимущественно как возврат прошлого, Для этого он пользуется очень красивым символом, излюбленным лейтмотивом всей IV симфонии: «Временная струя бьет в подставленную чашу. Когда наполнится чаша, перестанут изливаться в нее временные струи. И прошлое вернется». Этот лейтмотив есть

художественное иносказание апокалиптической «клятвы»; «что времени больше не будет».

«Кубок метелей» — самая загадочная, самая необъяснимая и в то же время самая пленительная из всех симфоний Белого. Рационализировать ее сюжет во всей полноте и четкости нет никакой возможности, да такая рационализация и противоречила бы замыслу автора и его художественной мистике, которая погружена в нечто по существу невыразимое в понятиях человеческого опыта. Земной план сюжета, т. е. приблизительно первая половина симфонии, достаточно ясен. Светлова и Адам Петрович, оба прозревшие высший смысл любви, стремящиеся к преодолению любви, как несытой страсти, тем не менее вовлечены в вихри этих страстей, овладевающих и ими самими, и их двумя антагонистами — полковником Светозаровым и мужем Светловой, толстяком и насильником над женой. Атмосфера, в которой протекает этот своеобразный роман, роман не столько действий и слов, сколько томлений взглядов и мистических предчувствий — есть атмосфера и физически, и духовно вихревая, мятельная. Мятели, по мистической символике автора, это именно носители чистых бодрящих природных психизмов. Мятельные иереи, мятельные ектении со своеобразными возгласами «вьюге помолимся» — все это художественные свидетельства о каком-то священнослужении природных стихий. Стихия белого снега, сопряженная со стихией ветра, чрезвычайно удачно почувствована автором как физический аккомпанемент светлых стихий и вихрей человеческих душ. И эти мятели души и природы сливаются друг с другом, переливаются друг в друге. Снег в душе, душа в снегопаде — вот до какого смешения достигают восприятия автора. Странник — преображенный Адам Петрович — думает, что он «снежит». В сущности, такая же мятелица не только на дворе, но и в той духовной атмосфере, которая окружает действующих лиц. Дело происходит в периоды разных мистических анархизмов, вообще мистических соблазнов. Эту литературную мистику мастерски изображает автор, иногда карикатурно, иногда глубоко правдиво списывая портреты с натуры. Кто знает литературных собратий автора, узнает старых знакомых, в удивительной живости схваченных немногими штрихами. Но вся эта эмпирика жизни постепенно отодвигается на второй план. Смертями, сумасшествиями, мистическими перерождениями действующие лица прорываются в высший план, своеобразно совмещая его с земным. Здесь всякая четкая рационализация становится уже бессильной. И не только рационализация, но и, с точки зрения оценочных категорий, все становится сбивчивым. Достижения потустороннего приобретают уже характер «духова пьянства». Светлова, она же монашка, она же преображенная, она же и колдунья, мчащаяся ночью на месяце; в этих

картинах примешивается что-то схожее со скачкой красавицы-ведьмы в «Вие» Гоголя. Гораздо определеннее в смысле полноты преображений образ Адама Петровича. Хотя он погиб на дуэли, но он же возникает в лице странника скуфейника, немного помешанного, потом его образы сливаются с образом Христа. Здесь, в этой последней части, все полно головокружительных по смелости намеков. Могилы — просветы в лазурную твердь, покойники возвращаются в тела поврежденных умом, причем это повреждение лишь маска для здравого смысла окружающих. Днем они прикидываются, что «снежат» и плотничают для монастыря, а ночью уверенно бросаются через могильные отверстия в небесную лазурь. От всего этого у читателя заходит ум за разум. Что в «Кубке метелей» находятся тончайшие умственные и религиозные соблазны, об этом не приходится спорить. И все же с этими соблазнами можно справиться. И все же на этой скользкой почве, на которую не вступил до сих пор ни один писатель, мы не можем не видеть некоторых очень значительных мистических постижений. На наш взгляд, мистика Белого учит чему-то очень важному, а именно, что грани индивидуальных сознаний нечто весьма и весьма условное, что эти грани — своего рода яичная скорлупа, с достижением какого-то духовного возраста разбиваемая. Мир высших форм — это мир непостижимых для нас духовных слияний и разлитостей, переливчатости душ друг в друга Если это так, то почему бы Адаму Петровичу не ожить в поврежденном умом страннике, так сказать, не повредить ум странника своим мистическим вторжением сверху, почему бы ему не приобщиться и ко Христу, т. е. быть в каком-то отношении одним и в других отношениях многим. Вообще, художественные прозрения Белого учат в конце концов тому же, что и философия и религия, а именно, что наиболее недостижимая для нашего опыта тайна высшего бытия есть тайна совместимости, одного и многого, тайна динамических слияний при ненарушимости личности, тайна жизни в другом при полной сохранности жизни в себе. «Кубок метелей» пленительно поет об этой тайне всем многообразием своих переливчатых восприятий. Полная разгадка этой тайны не в этом мире, во всяком случае ее нельзя требовать от художника.

## X. «ПЕТЕРБУРГ» И «ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ»

До написания «Серебряного голубя» Белый как художник почти не касается общественных и исторических проблем. Его сюжеты индивидуально-личны, иногда космичны, но не историчны. Историческое восприятие жизни впервые чувствуется лишь в «Серебряном голубе». Однако эта историчность и здесь еще слишком

неясна и имеет во всяком случае слишком второстепенное значение. «Серебряный голубь» все же более всего реалистический, бытовый роман с обычными для Белого прорывами в мистический план. И в том и другом отношении это произведение высокой ценности, к несчастию, чрезвычайно искалеченное во 2-м переиздании[4]. Захватывающий по силе конец и весьма многозначительные страницы из середины почему-то выпали. Как юморист, бытописатель, изобразитель типов и характеров, Белый достигает здесь опять-таки гениальных интуиций. Бесподобен в своем комизме Чухолка, мастерски изображены рябая баба Матрена и столяр Кудеяров, да и вся русская деревня и провинция встает во всей сочности своих духовных окрасок. Но все же новые горизонты сюжетности открываются только в «Петербурге». Это по преимуществу общественно-исторический роман. И почти всех его героев приходится рассматривать как исторические факторы. И здесь, как и везде, улица, город играют в сюжете весьма значительную роль. Но если Москва выступала до сих пор в плане бытовой жизни, то Петербург — как некая трибуна истории. Петербург рисуется Белым как выразитель двух факторов: четкой и ясной государственной идеи монархического бюрократизма и как очаг всяческих духовных ядов и зараз. Символическое обнаружение бюрократизма — та уличная «планиметрия», которой так много занимался автор на первых страницах, бактериальная природа Петербурга, это острова с их туманами. И то и другое смешивается в индивидуальных и общественных круговоротах жизни. Важнейший из этих круговоротов — «революция 1905». Белый не изображает нам делового прагматического развития революционного движения 1905 г. Он изображает ее обертонами и лейтмотивами. К последним принадлежит то там, то сям «циркулирующий браунинг» и повсюдные «манчжурские шапки».

Реалистическая фабула «Петербурга» представляет особый интерес по чрезвычайной сложности характеров, отношений и всего разнообразия течений русской общественной жизни. Такое многообразие отражений окружающей действительности встречаем мы только у Толстого и Достоевского. Однако задача Белого по существу гораздо сложнее и труднее, чем у названных писателей. В России прошлого столетия было гораздо больше типического и бытового. Начало нашего века есть уже новая эпоха, эпоха разрушения всякого рода жизненных укладов и типичностей. Действующие лица романов Белого, и по преимуществу «Петербурга», производят на читателя весьма своеобразное впечатление. С одной стороны, мы видим перед собою личности совершенно своеобразные. По крайней мере такое впечатление производят главные действующие лица: Аблеуховы отец и сын, Лихутин и Дудкин. Николай Аблеухов и Дудкин — это уже совершенные unicum'ы.

Студент, совмещающий в себе и типичного «белоподкладочника», и прямую прикосновенность к терроризму, с чертами Аполлона и лягушонка, — таких мы что-то не видели. Так же необычен и Дудкин. Бесстрашный террорист под кличкой «неуловимый», но не в образе лохматого нигилиста и атеиста, а чрезвычайно деликатного конфузливого человека, смертельно боящегося мышей, нелюдимого мистика, с серебряным крестиком под сорочкой, полубольного и по существу чуждого политике. И все же читатель чувствует во всем этом какую-то удивительную знакомость, своего рода типичность для данного времени. Он чувствует, что так бывало, бывает и так должно быть. Нечто знакомое, типичное и все же не встречаемый unicum и раритет, — как примирить это странное противоречие? Но в этом противоречии весь нерв истинно художественного творчества. В самом деле, нарисовать «тип» как нечто повсюдно встречающееся в тех или иных вариациях дело сравнительно простое. Надо только иметь наблюдательность и искусство литературного рисовальщика. Но кроме типичностей такого рода приходится говорить о «типе» совсем в ином смысле — об «умопостигаемом типе», скажем мы, применяясь к терминологии Канта. «Умопостигаемый тип» — это вовсе не то, что непременно часто встречается. Все равно как и «умопостигаемый характер» вовсе не то, что непременно реализуется в действительности. Это есть чистая возможность, и все же в каком-то смысле характерная для данных условий бытия, возможность не случая, а некоторой идеальной индивидуальной нормы. Никаких студентов и террористов, подобных Аблеухову и Дудкину, наверно не было в России, однако было и есть нечто указующее на эту возможность, как на нечто, быть может, более естественное, чем все повсюдное. «Обрывки» Дудкиных и Аблеуховых, как бы их зарождения, носились в воздухе того времени. Именно из них и сложил Белый свои художественные композиции. Типичны в них только те материалы, из которых они построены, сами же они глубоко индивидуальны. Но именно вследствие того, что это индивидуальное верно угадано, что они не просто фантазии, а словно как-то подсмотрены в идеальном мире типических возможностей, они и воспринимаются нами как нечто нам знакомое. Другими словами, в них есть, независимо от типичностей тех материалов, из которых они сотканы, идеальная правда бытия. В этом смысле типичны не только лица, но и самая фабула романа — террористическое покушение, совершаемое сенаторским сынком на своего отца.

Это в высокой степени правдивая возможность того времени, хотя такой действительности история русского революционного движения не знает. Так же незаурядны комические персонажи реальной фабулы — Цукатов, лихой танцор в образе седого отца

семейства, бесподобно описанный в своем танцевальном священнодействии в качестве «бодающего головою пространства». Смехотворный и в то же время глубоко трогательный поручик Лихутин. Комизм некоторых положений принимает здесь иногда весьма рискованные формы, в сочетании комического с драматическим и возвышенным. Это сочетание осуществляется именно в Лихутине и концентрируется в сцене неудачного покушения на самоубийство. Сорвавшийся с петли Лихутин не только получает, благодаря подготовительному бритью, комический вид идиота, но и становится невыносимо смешон своими ответами на вопросы неожиданно вернувшейся жены. Но, вызывая смех своим ответом: «Видишь ли, друг мой, я чинил потолок», он в то же время трогательно героичен во всей этой нелепой истории. Вообще Лихутин один из редких литературных образов кристальной духовной чистоты.

Мистика «Петербурга» связывается и с личной, и с общественной стороной сюжета. Мистическое вторгается здесь в реальное личное самым странным образом. Автор рисует нам образ Христа, правда не называя Его, в самой неожиданной обстановке — на разъезде скандального маскарада. В самом деле, никто как Христос загадочное «белое домино», которое Лихутина сначала принимает за своего мужа. Это вполне ясно из произносимых им слов на вопрос: «Ну, да кто же Вы?» — «Вы все отрекаетесь от меня, — говорит он, — я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, да потом призываете...» Но, несмотря на всю дерзостность и капризность замысла вставить образ Христа в маскарадную обстановку, весь этот эпизод нисколько не шокирует религиозного чувства, все равно как не шокируется идейная привязанность к Вл. Соловьеву тем, что во II симфонии автор изображает его шагающим по крышам и трубящим в рог. И тут, и там самые образы слишком пленительны, духовно верны и говорят о какой-то мистической правде — соприсутствии потустороннего даже и будничному. Но все же мистическое, как сверхличное, в «Петербурге» преобладает. Потустороннее здесь исторический фактор. Отчасти это прошлое, вливающееся в настоящее для создания нового будущего, отчасти это подземные перебрасывания различных духовных культур. Мистическое здесь создает новые пути истории. Об этом новом пути России, а через нее и всего человечества, автор говорит, обращаясь к конной статуе Петра на Сенатской площади. В самой композиции этой статуи он видит символ России. Россия, как конь Петра, готовится к прыжку в неведомое новое, и это неведомое и творится на наших глазах. Как же рисуется автором это неведомое новое? Какова в этом смысле его философия истории? Надо сказать, что она туманна и в представлениях грядущего, и в его оценках. Автор словно рисует три возможности из позы коня: 1) прыжок ввысь

в облака, 2) неверный прыжок в водные хаосы и 3) испуг прыжка и скачка в глубину обманных равнин. Этой последней возможности он провозглашает свое «да не будет». «Прыжок над историей будет», пророчит нам автор. Но куда и зачем? К новому солнцу через великие потрясения. Будет новая Калка, новое Куликово Поле, а за ними и день последнего солнца. Что такое это предвещание? Это до известной степени сочетание пророчеств Соловьева и А. Н. Шмидт[5]. Но как относится это новое солнце к совершающемуся? где здесь, в современном, его проблески? и где желающие их затопить сгущающиеся тени — на это у автора мы не найдем ясных ответов. Какой рок, и светлый или темный, владеет Н. Аблеуховым и Дудкиным — все это неясно. Одно лишь рисуется автором довольно определенно: новое надвигается через вторжение востока. Однако этот восток то в образе «преподобного великого монгола», предка Аблеухова, являющегося ему в мистическом сне, то японских гостей, проезжающих в каретах, то хитрого азиата, полупризрака, полуреальности — Шишнарфне — нечто колеблющееся, неясное в своих оценочных смыслах. Его роль только сокрушить какие-то устои, на которых стоит Россия. Но ведь устои и надо покинуть, этого хочет автор. Этого хочет и Петр, заставляющий коня — Россию совершать прыжок «через историю». Но и роль Петра темная. Петр для автора опять-таки не историческое воспоминание, а мистический фактор современной истории. Это он к чему-то побуждает Аблеухова. К чему — это не ясно. Ясно только, что он «губит без возврата». Он, же губит и Дудкина, но как-то любя. В удивительной по красоте сцене ночного посещения Дудкина «медным всадником» — тем же, что гнал и пушкинского Евгения, — Петр напоследок ему говорит: «Ничего: умри, потерпи». И раскаленным жаром тысячеградусной меди проливается в его жилы. После этого пролития судьба Дудкина становится определенной и роковой. Но в чем этот рок? как будто в разрушении козней азиатчины через убийство Липпанченко. Прагматика всех этих происшествий и предначертаний совершенно неясна. Одно ясно, что соловьевский панмонголизм находит себе кроме внешнего истолкования также и внутреннее. У Белого азиатчина, древний монгол, не только поражает Россию на новом Куликовом поле, но и внутренно внедряется в арийскую оболочку России-Европы, мистически переселяя свои разрушающие яды через род Аблеуховых и вообще через всю подземно-азиатскую психологию новых ферментов истории.

И сам Дудкин — жертва той же сатанической азиатчины, с которой он мистически связал себя развиваемыми в Гельсингфорсе теориями о необходимости гибели европейской культуры, хотя бы в сатанизме...

Чему же учит в конце концов вся эта художественная мистика и заключается ли в ней какая-нибудь философия истории? Ника-

кого определенного Знания судеб и конечных смыслов совершающегося на пороге новой исторической эры мы, конечно, не найдем. Но самое восприятие наступления этой новой эры ярко разлито во всем произведении. Во время его написания это уже было несомненно некоторое художественное пророчество. Но есть в нем и некоторое научение, и некоторые данные для историко-философских интерпретаций. Они заключаются, во первых, в ясном сознании мистического присутствия прошлого в настоящем. Не того присутствия, которое видит всякий историк-прагматист, т. е. что все причины динамически живут в своих следствиях, нет, дело идет о присутствии самых этих, будто бы уже скрывшихся, причин. Для Белого старые культуры духа действенно живут и осложняют своими инспирациями новое настоящее. История не вполне нова, но и не вполне повторяется. Она развивается *спирально*. Новое имеет всегда аналогию в прошлом, — аналогию, осложненную прохождением спирали истории по новому, более высокому ярусу бытия. История не есть что-то предопределенное и заранее предрешенное. Но она и не бесплана. Она есть сочетание плана с произволом и свободой исторического настоящего. Прыжок России через историю есть наиболее свободный и ответственный акт. Все в этом акте слилось и смешалось; ткется непостижимый пока по своему конечному смыслу узор из разнообразных нитей и событий. Но каждый поворот каждой нити глубоко ответственны перед будущим.

Куда же теперь в настоящий момент прыгнула Россия, какое мистическое начертанье приняли причудливо сплетшиеся узоры нитей, — на это и теперь не найдем мы у автора ясного ответа; скажем более — ответы получаются еще более сбивчивые, чем раньше. Его «эпопея Я» есть, на наш взгляд, скорее деградация его более ранних произведений и в смысле философских и религиозных истолкований. В конце концов, Белый научает лишь поновому, и притом глубоко верно, чувствовать историю, а именно чувствовать, что главные факторы ее не на поверхности, а в глубине. Вся политика, как кукольный театр, исполняющий чьи-то подсказываемые за сценой роли, это, быть может, самое поучительное в его понимании. Практический итог этого понимания, конечно, не фаталистическое равнодушие, а более осознанное приобщение к мистическим агентам культуры и истории, отказ человека от роли марионетки, превращение поверхности в глубину, превращение живого эмпирического человека в мистически действующую силу, иначе говоря, мистическое единство его с религиозными факторами истории. Религиозное самоопределение есть главная обязанность человека в этом новом понимании истории.

17 Зак. 3458

## Л. ТРОЦКИЙ

### Литература и революция

<фрагмент>

#### А. БЕЛЫЙ

В Белом межреволюционная (1905—1917), упадочная по настроениям и захвату, утончавшаяся по технике, индивидуалистическая, символическая, мистическая литература находит наиболее сгущенное свое выражение, и через Белого же она громче всего расшибается об Октябрь. Белый верит в магию слов; об нем позволительно сказать поэтому, что самый псевдоним его свидетельствует о его противоположности революции, ибо самая боевая эпоха революции прошла в борьбе красного с белым.

Воспоминания Белого о Блоке[1] — поразительные по своей бессюжетной детальности и произвольной психологической мозаичности — заставляют удесятеренно почувствовать, до какой степени это люди другой эпохи, другого мира, прошлой эпохи, невозвратного мира. Дело тут никак не в чередовании поколений, — это люди нашего поколения, — а в социальном складе, в духовном типе, в исторических корнях. Для Белого «Россия — большой луг, зеленый, яснополянский, шахматовский» (Шахматово — имение Блока). В этом образе предреволюционной и революционной России, как зеленого луга, притом яснополянского и шахматовского — до какой степени тут глубока старо-русская, помещичье-чиновничья, в лучшем случае тургеневски-гончаровская подоплека, и как это астрономически далеко от нас, и как хорошо, что далеко, и какой отсюда прыжок через века — к Октябрю!..

Бежин ли луг, или шахматовский, или яснополянский, или обломовский — это образ покоя и растительной гармонии. Корнями Белый в старом, но где взять старой гармонии? Наоборот, у Белого — все потрясено, все перекошено и выбито из равновесия. Яснополянский покой заменен у него не динамикой, а суетливым

и суетным бегом на месте. Мнимая динамичность Белого — только перепрыгиванье и барахтанье на кочках исчезающего, рассасывающегося старого быта. Его словесное кружение никуда не ведет. Нет в нем и намека на идейную революционность. По сердцевине своей это бытовой и духовный консерватор, утративший почву под ногами и отчаявшийся. «Записки мечтателя», журнал, вдохновляемый Белым[2], есть сочетание отчаявшегося бытовика, у которого печка дымит, и привыкшего к духовным радениям интеллигента, которому без шахматовского луга трудно даже о загробной жизни размечтаться. «Мечтатель» Белый — приземистый почвенник на подкладке из помещичье-бюрократической традиции, только описывающий большие круги вокруг себя самого.

Сорванный с бытовой оси индивидуалист, Белый хочет заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново, — а произведения его, при всем различии их художественных ценностей, представляют собою неизменно поэтическую или спиритуалистическую возгонку старого быта. И оттого так несносны в последнем счете эта подобострастная возня с собою, это обожествление самых заурядных фактов собственного духовного обихода — в наше время массы и скорости, действительно творящих новый мир... Если так богослужебно писать о встрече с Блоком, то как же писать о больших событиях, с которыми связаны судьбы народов?

В воспоминаниях Белого о младенчестве его («Котик Летаев») есть интересные психологические прозрения, не всегда художественно достоверные, нередко внутренне убедительные; но связь их друг с другом через оккультные рассуждения, мнимые глубины, нагромождения образов и слов изводит до крайности полной своей бесплотностью. Белый усиливается локтями и коленями протиснуться сквозь детскую душу в потусторонний мир. И следы локтей видны на всех страницах, а потустороннего мира нет как нет. Да и откуда бы, собственно, ему взяться?

Белый сам не так давно написал о себе — он всегда занят собою, рассказывает о себе, ходит вокруг себя, обнюхивает себя, обсасывает себя — несколько очень правильных мыслей: «Под моими теоретическими абстракциями “максимум”, быть может, таился осторожно нащупывающий почву минималист. Я ко всему подходил окольным путем, нащупывая почву издалека, гипотезой, намеком, методологическим обоснованием, оставаясь в выжидательной нерешительности...» («Воспоминания об Александре Блоке»). Называя максималистом Блока, Белый о себе самом прямо говорит как о «меньшевике» (в духе святом, конечно, а не в политике). Эти слова могут показаться неожиданными под пером Мечтателя и Чудака (с прописных букв!), но, в конце концов, если столько говоришь о себе, то иногда скажешь и правду. Белый не

«максималист», вот уж ни в малейшей степени, а несомненнейший «минималист», тоскующий и взыскующий осколок старого быта и его мироощущения в новой обстановке. И совершенно верно, что он ко всему подходит окольным путем. Весь его «Петербург» построен окольным методом. Оттого он и воспринимается как потуга. Даже там, где достигается художественный результат, т. е. когда в сознании читателя вырастает образ, результат этот оплачивается слишком дорогой ценой, так что после окольных путей, напряжений и потуг читатель не испытывает эстетического удовлетворения. Это все равно, как если бы вас в дом ввели через дымовую трубу, а войдя вы увидали бы, что есть дверь и что войти через нее куда проще.

Его ритмическая проза ужасна. Фраза повинуется не внутреннему движению образа, а внешней метрике, которая сперва вам кажется лишней, затем утомляет навязчивостью, под конец — отравляет существование. Уже одно предчувствие того, что фраза закончится ритмически, вызывает острое раздражение, как ожидание повторного скрипа ставней во время бессонницы. С шагистикой ритма идет у Белого параллельно фетишизм слова. Что слово человеческое не только выражает понятие, но и имеет свою звуковую ценность, это совершенно бесспорно, и без такого отношения к слову не было бы поэзии, как, впрочем, и прозаического мастерства. Мы не собираемся также отрицать приписываемые Белому в этой области заслуги. Тем не менее самое полновесное и полнозвучное слово не может дать больше того, что в него вложено. Белый же ищет в слове, как пифагорейцы в числе, второго, особого, сокрытого, тайного смысла. Оттого он так часто загоняет себя в словесные тупики. Если вы перегнете средний палец через указательный и прощупаете предмет, то получите впечатление удвоенности, и если продолжите опыт, вам станет не по себе: вместо того чтобы правильно пользоваться осязанием, вы насилуете его, чтобы обманывать себя. Вот такое впечатление от художественных приемов Белого: в них есть неизменно фальшивая усложненность.

Игра на созвучных словах, замена логической или психологической мотивации словесным изломом или акустической связью характеризует застойное, по самой своей сути средневековое мышление. Белый тем судорожнее цепляется за слова, тем неистовее насилует их, чем туже приходится его косным понятиям в среде, преодолевшей косность. Сильнее всего Белый в тех случаях, когда пишет плотный старый быт. Его манера и там утомительна, но не бесплодна: вы ясно видите, что Белый сам от этого старого быта, плоть от плоти и дух от духа его, что он насквозь консервативен, пассивен, умерен и что ритмика и словесные подергивания — это только средства, при помощи которых сорвав-

шийся с бытовой оси Белый тщетно борется с пассивностью и трезвенностью в себе.

Во время войны Белый попал в последователи к немецкому мистику Рудольфу Штейнеру, конечно, «доктору» — и дежурил в Швейцарии по ночам под куполом антропософского храма. Что такое антропософия? Интеллигентски-спиритуалистическая, на философских и поэтических цитатах взопревшая перелицовка христианства. Более точных данных сообщить не могу, так как Штейнера не читал и читать не собираюсь. Считаю себя вообще вправе не интересоваться «философскими» системами, выясняющими отличия хвостов веймарской и киевской ведьмы, поскольку не верю в ведьму вообще (если не считать упомянутой выше Зинаиды Гиппиус, в реальность коей верую безусловно, хотя о размерах хвоста ее не могу сообщить ничего определенного)[3]. Другое дело — Андрей Белый: если небесные дела для него самое значительное, то о них бы и благовествовать. Между тем Белый, который на что уж обстоятелен и о своем переезде через канал рассказывает так, будто собственными глазами наблюдал, по крайней мере, сцену в саду Гефсиманском, если не шестой день творения, — тот же Белый, как только дело доходит до его антропософии, становится кратким, беглым, предпочитая фигуру умолчания. Одно только и сообщает: «Не я, а Христос во мне Я»[4], и еще: «в боге родимся, во Христе умираем, в святом духе возрождаемся»[5]. Это утешительно, но... тае-тае... не ясно. Популярнее Белый, однако, не выражается, очевидно, из довольно-таки основательного опасения впасть в богословскую конкретность, слишком уж соблазнительную: ибо материализм неизбежно подминает под себя всякое позитивное, «онтологическое» верование, образуемое не иначе как по образу и подобию материи, хотя бы и фантастически перекошенной. Если веруешь позитивно, объясни, из какого пера у ангелов крылья и из какой субстанции у ведьмы хвост? Из страха перед этими законнейшими вопросами господа спиритуалисты так утончают свою мистику, что в конце концов их астральное бытие становится замысловатым псевдонимом небытия. Тогда, снова испугавшись (незачем, в самом деле, было и огород городить!), они отшатываются назад, к катехизису. Так в колебаниях между неутешительной астральной пустотой и богословскими прейскурантами и протекает духовное прозябание мистиков антропософского и вообще философского вероисповедания. Белый упорно, но тщетно маскирует пустоту акустической инструментовкой и насильственной метрикой. Белый пытался мистически вознестись над Октябрьской революцией и даже попутно усыновить ее, указав ей место среди прочих дел земных, которые, впрочем, для него в целом, по собственному его слову, «ерунда». Сорвавшись в этой своей попытке, — еще бы не сорваться! — Белый

ожесточился. Психологическая механика этого процесса так же проста, как анатомия картонного плясуна: несколько дырочек, несколько ниточек. Но из этих дырочек и ниточек у Белого выходит апокалипсис, не общий, а его собственный, Андрея Белого... «*Дух правды* меня заставляет сказать про свое отношение к социальной проблеме: — "Да, знаете, как-то так... Хотите чаю?" Что же, неужто и нет обывателя вовсе? Вот он: я — обыватель!» Безвкусица? Да, натянутое гримасничанье, трезвенное юродство... И это пред лицом народа, переживающего революцию! В высокомернейшем предисловии к своей не-эпопейной «Эпопее» Андрей Белый обличает нашу советскую эпоху, «ужасную для литератора, чувствующего свое призвание к огромным, монументальным полотнам». Его, монументалиста, влекут, видите ли, «к арене ежедневности», к расписыванию «бонбоньерочек». Можно ли, спрашивается, с большей грубостью опрокинуть и действительность и логику вниз головой? Это Белого-то революция отвлекает от полотен к бонбоньеркам! С необыкновеннейшими подробностями, захлебываясь не столько даже в деталях, сколько в словесной пене, рассказывает Белый, как его «под куполом Иоаннова Здания»... «овлажнили дождями словесности» (буквально!), как он узнавал «страну Живомыслия»; как Иоанново Здание стало для него «образом феоретических (!) путешествий». Пречистая и пресвятая галиматья! При чтении ее каждая следующая страница кажется несносней предыдущей. Это самодовольное отыскивание психологических гнид, это мистическое предание их казни на ногте — не иначе как «под куполом Иоаннова Здания», — эта чванная, напыщенная, с холодной позевотой сделанная трусливо-суеверная пачкотня, вот это выдается за «монументальное полотно»; а призыв повернуться лицом к тому, что совершается величайшей революцией в геологических пластах народной психологии, воспринимается как приглашение расписывать «бонбоньерочки». Это у нас-то, в Советской России, «бонбоньерочки»! Ну и безвкусица же, ну и словесное же распутство! Да ведь как раз «Иоанново Здание», воздвигнутое в Швейцарии духовными фланерами и туристами, и есть безвкусная, докторски-немецкая бонбоньерка, начиненная «котиками» и всякими иными обсахаренными мухами. А вот Россия наша есть сейчас гигантское полотно, разработки которого хватит на века. Отсюда, с вершин наших революционных кряжей, берут начало истоки нового искусства, нового мироощущения, нового сцепления чувств, нового ритма мысли, нового устремления слова. И через 100, и через 200, и через 300 лет будут с великим эстетическим волнением обнаруживать и вскрывать эти истоки освобожденного человеческого духа и... и натолкнутся на «мечтателя», который отмахивался от «бонбоньерок» («бонбоньерок»!!!) революции и требовал (от нее же!!!) обеспечения за ним

материальной возможности изображать, как он спасался в Швейцарии от войны и как он, изо дня в день, ловил в бессмертной душе неких мелких насекомых и распластывал их на пальце — «под куполом Иоаннова Здания».

А в той же эпопее Белый заявляет: «Устои обычной действительности для меня — ерунда». И это перед лицом народа, который истекает кровью, чтобы передвинуть «устои обычной действительности». Ну, конечно, ни больше ни меньше: ерунда. А пайка требует — да не обычного, а для больших полотен, пропорционального. И негодует, что не торопятся преподнесть. Казалось бы, стоит ли из-за пайка-с, из-за «ерунды»-с омрачать христианнейшее состояние духа? Ведь он не он, а Христос в нем. Ведь в святом духе воскреснет. Чего же тут-то, в нашей земной ерунде-то, на печатный лист размазывать желчь по поводу недостаточности пайка?[6] Антропософское благочестие освобождает не только от художественного вкуса, но и от общественной стыдливости.

Белый — покойник, и ни в каком духе он не воскреснет.

## А. Г. ГОРНФЕЛЬД

## Научная глоссолалия

### I

Тем, кто знает, что такое наука и что такое глоссолалия, это сочетание, верно, покажется чрезвычайно диким; но кто в нем виноват, будет видно из нижеследующего.

В сборнике «Дракон» напечатаны «Отрывки из Глоссолалии» (Поэмы о звуке) Андрея Белого[1]. Вот один из этих отрывков или часть его:

> Пародируя себя самого, я скажу:
>
> Сознание, обнимая мне собственный звук, переживает пока этот звук в непроницаемой необъятности; тем не менее, звук, проницаясь сознанием, пучится ростом; моя бренная мысль не вошла в тело звука и — в месте звука еще ощущаю провал сознавания; если бы —
>
> — Мне суметь войти в звук, войти в рот и повернуть мне глаза на себя самого, стоящего посредине, внутри храма уст, то не увидел бы я языка, зубов, десен и мрачного свода сырого и жаркого неба; я увидел бы небо; увидел бы солнце: космический храм бы возник, гремя блестками —
>
> — оттого-то
>
> все то, что меня окружает пространством и светами, *звучно* мне говорит: *звуком* ведомо мне.

Пародия на себя самого есть вещь смелая и страшная. Пародия преувеличивает наши слабые стороны до очевиднейшего уродства и тем делает нас смешными: что может быть ужаснее? Le ridicule tue*. И в самом деле, как без смеха представить себе Андрея Белого, вошедшего ради лингвистических изысканий в свой собственный рот? Как оно в высшей степени естественно, в этом про-

---

* Смешное убивает (*фр.*).

тивоестественном положении, вместо нёба, он видит здесь небо, и в этом торжестве над естеством ничем, конечно, не отличается от того святого мученика, который, по словам Фед. Павл. Карамазова, неся в руках свою отрубленную голову, при сем «любезно ее лобызаше» [2].

Все это хорошо знает Андрей Белый, но ему не страшно. Почему же он не боится, — не боится пародии, не боится быть смешным? По очень простой причине: потому что он знает своего читателя. В глазах этого читателя он не станет смешным и, что бы он ни говорил, не станет не только нелепым, но и непонятным. Это читатель, готовый понять: это его основное свойство. Он готов понять, что угодно, когда угодно, как угодно: лишь бы подпись Андрея Белого или другого учителя с прописной буквы удостоверяла, что здесь есть нечто пониманию подлежащее. Однажды С. Т. Аксаков написал целую тетрадь совершенной чепухи в масонском духе, а старый масон в течение двух часов объяснял глубокий смысл этой заведомой бессмыслицы ее автору [3]. При желании понять, можно понять что угодно; для этого надо только притвориться пред собой понимающим: тогда само свяжется с каким-то смыслом, с какими-то темными, но как будто уясняющими ощущениями то, что по существу ни пониманию, ни толкованию не подлежит. На это и рассчитана глоссолалия.

Глоссолалия (языкоговорение) — явление, изучаемое различными областями знания; ею занимаются история религии, психология, индивидуальная и групповая, медицина, филология и т. д. В общем явление это заключается в том, что религиозно-взволнованный человек в экстазе выкрикивает какие-то бессвязные и непонятные слова, не имеющие смысла ни на каком человеческом языке, но дающие исход возбужденному чувству. Вот пример:

Боже, боже, літо, літо, мито, кито.
Ну, крендо, ну, фули, кресто.
Триндо арти, аранти, аланти, усти,
тринтиази унти, астантин, алантантин,
арантанти, арантанти, атан, тан, тор,
тарахта, а ти, ти, то, ди, ди, ди.

Этот пример глоссолалического творчества перепечатан из книги Сикорского «Психопат<ическая> эпидемия в Киев<ской> губ<ернии> в 1892 г.» в Энциклопедическом Словаре, где о глоссолалии говорится следующее: «Картина явления глоссолалии, на основании массы свидетельств, рисуется схематически такая: среди возбужденной, религиозно-экзальтированной группы, во время моления или процессии, одно или несколько лиц впадают в религиозное возбуждение, иногда затем повально охватывающее все собрание; при этом экстатики предаются бурным телодвижениям

(религиозная пляска и т. п., эпилептоидальные припадки), разражаются воплями, возгласами, пением и в приступе экстаза произносят или выкрикивают бессвязные речи» [4].

Таково явление, с которым связана поэма Андрея Белого. Создание языка — величайшее завоевание человеческого творчества — он изображает как глоссолалию. Здесь нет ничего ни оскорбительного, ни удручающего. Это может быть в том или ином виде приемлемо или спорно, но, вообще говоря, создание языка и поэтическое творчество — явление слишком многообразное, иррациональное, чтобы отрицать в нем наличность стихий внесознательных, эмоциональных, если угодно — глоссолалических. Необходим лишь посильный учет этих стихий, необходимо их изучение, их определение, их оценка. Это и делают языковеды, говоря о глоссолалии в жизни языка. Андрей Белый пошел иным путем: он воспел глоссолалию, и, что важнее, воспел ее глоссолалически.

## II

В оглавлении сборника «Дракон» произведение Андрея Белого названо в рубрике *Статьи*, хотя в этом оглавлении есть и рубрика *Поэмы*. Между тем подзаголовок, как мы указали, гласит: «*Поэма* о звуке». К какой же области относится это произведение? Легко может такой вопрос показаться педантством или схоластикой; но есть причина, по которой его все-таки приходится возбудить. Дело в том, что, по глубокому слову Пушкина, «поэзия должна быть глуповата» [5], — статье же быть глуповатой ни в коем случае не полагается. Поставив вопрос, мы никак не предполагаем сделать им какой-то неясный и нелепый намек; наоборот, именно потому нам представляется чрезвычайно удачным подзаголовок Андрея Белого, что он спасает положение, — по крайней мере в той степени, в какой его спасти возможно. Пусть Андрей Белый, — о, конечно, намеренно и сознательно, — злоупотребил законным правом поэзии: он во всяком случае формально вправе заявить, что никого в заблуждение не вводил: читатель, получив на этот счет от автора точные указания в самом подзаголовке, должен знать, где он находится.

Не совсем только ясным сначала представляется, к чему собственно относится заглавие — к содержанию или к форме поэмы. Сперва кажется, что поэма названа «Глоссолалия» потому, что имеет своим сюжетом глоссолалию, что это именно поэма о звуке. Но по мере того как читаешь, по мере того, как столбенеешь пред этими попытками войти в свой рот и повернуть глаза на себя, стоящего посредине, — начинаешь понимать, что «глоссолалия» не

только название поэмы, это — обозначение формы, стиля, приемов мышления. Андрей Белый изложил свои воззрения на звук в терминах глоссолалии, в речи экстатически-несвязной, в образах и соображениях если не патологически, то патетически нелепых. Это еще не обличение, — мы ведь согласились, что поэзия должна быть глуповата, — это уяснение того, с чем мы имеем дело. Мы знаем к тому же, что умствование внеразумное нет возможности преодолеть доводами от разума. Нехорошо только, что в данном случае умствование внеразумное заходит в область, где оно оказывается не таким самодержавным: оно вынуждено здесь пользоваться доводами от науки, а наука не может быть внеразумной: она имеет свои пути, свои примеры, и, раз ступив на эти пути, уже никак нельзя отказаться от этих приемов. Между тем Андрей Белый пытается это сделать: он говорит:

> Прежде явственных звуков в замкнувшейся сфере своей, как танцовщица, прыгал язык; все его положения, перегибы, прикосновения к нёбу и игры с воздушной струей (выдыхаемым внутренним жаром) сложили во времени звучные знаки — *спиранты*, *сонанты*: оплотневали согласными, и — отложили массивы из *взрывных*, глухих (p, t, k) и звучащих (b, d, g).

Недаром Андрей Белый сам подчеркнул здесь термины, взятые из научной лингвистики. Если всю эту ритмическую словесность разоблачить от ее туманящего каданса и дурманящей темноты, то дело более или менее ясно: пользуясь вполне определенными величинами научной фонетики, Андрей Белый излагает чисто физиологическую, и ни в коем случае не еретическую, теорию происхождения звука человеческой речи: сперва язык «прыгал», не производя «явственных знаков», затем из его движения «сложили звучные знаки», затем из звуков гласных явились согласные. Все это может быть верно и неверно — теоретики могут спорить, — но несомненно одно: здесь Андрей Белый так явственно вошел в круг научных приемов, что свободным его назвать уж никак нельзя. Заговорив о «сонантах» и «взрывных», повторив в растрепанной форме то, что в форме рациональных определений так или иначе говорится в спокойных и увесистых курсах, он связал себя методом. Здесь поэма оказывается статьей, ссылка на некое право поэзии уже не поможет, и оно тем удручительнее, что и в дальнейшем, собственно, неожиданного по существу, нового, неизвестного о слове и звуке в языке Андрей Белый не говорит ничего. И ни от глоссолалического вещания, ни от стихотворного размера и вздернуто-метафорического языка, ни от того, что язык назван здесь «танцовщицей мира», корни слов — «змеиными шкурками», самое слово — «бурей расплавленных ритмов звучащего смысла», — ни от чего этого вопросы звука и слова не получают ни решения, ни новой постановки.

## III

Глоссолалия вообще может нравиться и не нравиться; но она хороша тем, что бесспорна. С ней не только нельзя спорить, как нельзя спорить с ноктюрном, с орнаментом, с египетской пирамидой. В своей области она царственна. Стихотворение Маяковского и картину Чурляниса вы можете, по крайней мере, разбирать, одобрять и не одобрять, пользуясь для того хоть до некоторой степени общеобязательными доводами. Но какая цена вашим суждениям и оценкам, вашему вкусу и вашему разуму пред лицом такого проявления человеческого творчества:

Фолдырь анидей
Фолдырь мефи царимей
Царь мафами цаларей.

От этого фолдыря, не имея никакой возможности уяснить себе его смысл, — люди рыдают, вдохновляются, чувствуют себя ближе к Богу. Это молитва русских сектантов молокан-прыгунов Карской области, и в известной книге Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве»[6] собрано таких примеров, новых и старых, русских и иноземных, немало. Но можно ли сравнивать ущербленную науку Андрея Белого с этим цельным и суверенным внеразумием, можно ли его домыслы равнять с этим пламенным воем, в котором нет ничего, кроме безумной жажды связать себя с божеством? Когда Андрей Белый устанавливает такое мистико-филологическое равенство:

Re = Ra = Aer = Aes = AO = Jao = Ja,

то оно не самобытно, ибо единственный смысл, какой оно может иметь, может ему быть сообщен только наукой; тогда оно будет неверно, но не бессмысленно. Оно питается наукой, и потому никакая поэтическая форма не лишает нас права сказать, что это равенство нелепо, так как для него нет оснований, так как есть правила, обязательные для всякого, кто устанавливает какие бы то ни было переходы в значениях и звуках слов. Иначе чем же корнесловие Андрея Белого отличается от старой гимназически-юмористической генеалогии, которая немецкое Fuchs выводит из греческого alopex (лисица):

alopex = lopex = opex = pex = pax = pux = Fuchs.

Понадобился Андрею Белому переход от жара к Заратустре, — он апострофирует:

Зар — Жар — Шар: —
— Zaratos, Zarel, Zarathustra.

Вот ему надо свести каббалистических сефиротов с страной зефиров, мечтаемой ими Зефиреей, и он называет их зефиротами, хотя для этого нет никаких оснований, кроме надобности Андрея Белого. Ясно, что по этому пути сплошной натяжки можно прийти куда угодно; только остаться там нельзя, — ибо наскоком ни страну, ни истину взять невозможно.

> Иаз, Аз, Азия, Азы, — влетает в Европу старинным звучанием: из Азии. В Каббале «Азией» именуется эфир света, невидный обычному оку; посвященные «Азию» видят; может быть, проступает она на заре; может быть, «Назарея» она, эта Азия; она — страна Господа; Азия — свето-воздух, и «Азии» нет на земле, где она, там и рай; рай — Все — Азия; он — Пант — Азия; он — Фантазия, но фантазия есть: там за огненным облаком. Плывет облачный город, зажженный лучами; оттуда спустились мы все — из *зарей*, *зари*: «*назареями*» были и мы *на заре*.

Если бы критерием глоссолалии была только бессмысленность, то приведенный отрывок есть, конечно, глоссолалия. Но у глоссолалии есть еще необходимый признак: подлинность. Взывающий к Богу *Фолдырь царимей* не раздвоен: он верит до конца в молитвенность своего возгласа. Андрей же Белый так же хорошо, как и мы с вами, знает, что Азия сама по себе, а фантазия — сама по себе, что созвучие это так же случайно, как порт-ной и патриарх Ной. Андрей Белый знает, что ни русское слово *жар* к персидскому *Заратустре*, ни еврейское название *назарей* никакими путями к русскому *на заре* не ведет. Знает и отмахивается от этого знания: легче без этого груза.

Чтобы осмыслить филологию Андрея Белого, надо раньше прочитать какую-нибудь серьезную книгу о происхождении языка — все равно какую — Уитнея или Нуаре, или Вундта[7]; чтобы понять его мистику, надо, верно, прочитать Штейнера. Но нужен ли Андрей Белый тому, кто проделал все это? Прибавляет ли его мистическая лингвистика что-нибудь к тому, что уже сказано о языке в словах точных, ясных и рассудительных? Прибавляет ли его лингвистическая мистика к тому, что сказано у Штейнера? Что до филологии, то дело, кажется, ясно: в глоссолалии Андрея Белого о языке не сказано *ничего*. Несмотря на многозначность афористической формы, несмотря на соблазнительный охват патетического облачения, удивительно бедно убедительным содержанием то, что говорит Андрей Белый о звуке и слове. Хуже всего то, что вся эта несуразица полна глубокого неуважения к слову, к его подлинности, к его судьбам. Так радостно искать и временами предчувствовать истину, так хорошо узнавать, откуда *в самом деле* взялось слово, как оно зазвучало, как начало значить то, что значит для нас, как менялись его звуки и его смыслы. История слова — это история духа, это история вещи, это наша история.

Мир расширяется для нас до беспредельности, когда мы узнаем о сложной и богатой жизни слова; ни в чем так очевидно не обогащается содержание нашей мысли, как в познании ее вместилища и орудия — языка. Историей языка в известном смысле должна быть каждая наука. И подлинная действительность в жизни языка, уясненная великими учителями, так здесь захватывающе любопытна, что просто не понимаешь: как можно этот мир знаний, предположений, споров, недоумений, усилий и завоеваний научной мысли заместить этими куцыми, косноязычными пустячками: *Пант — Азия — Фантазия, назареями были мы на заре*. Подлинная глоссолалия ничего не перепевает: она сама по себе в своей бессмыслице. Она чего-то ищет и, не умея найти того, что ей надо, на путях рациональных, бросается к бессмыслице. Здесь наоборот: здесь намеренно в образ косноязычия приведено то, что может считаться найденным и обоснованным в формах разумных. Какая печальная растрата человеческих богатств — это глоссолалическое чревовещание в устах значительного поэта и значительного человека.

## IV

Рядом с поэмой Андрея Белого в сборнике «Дракон» напечатана статья О. Мандельштама «Слово и культура». Здесь также сказано несколько слов о занимающем нас вопросе. «Ныне, — говорит Мандельштам, — происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур». Выиграла ли от этого поэзия, покажет будущее; что в кой-чем Мандельштам здесь ошибается, видно из следующего его замечания: «В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски»[8].

*Всем ли* это кажется? Нет ли тут маленькой ошибки? Всем-то всем, только не тем, кто знает по-гречески. Может быть, эта разница кажется ничтожной Мандельштаму и Андрею Белому; нам она представляется очень существенной. Дело, между прочим, в том, что подлинный греческий язык все-таки существует, и это очень хорошо известно тому, кто говорит на греческом языке, которого не знает; это необходимо отражается на его сознании. Мы имеем и пример этого: часто дети, условившись: «будем говорить по-французски», болтают на тарабарском наречии, звуки которого им почему-либо кажутся, — а иногда и не кажутся, — французскими. Но и окружающие, и сами дети знают, что это не французский. Дети очень хорошо знают, что это игра. Игра же есть осо-

бый мир, подчиненный своим законам, и в этом сочетании неограниченно свободной деятельности с точной подчиненностью и закономерностью и заключается прелесть игры. Потому дети и радуются игре, что они, живя в мире своей фантазии, все же очень недурно отличают мир всамделишный от мира кукольного. Они, конечно, еще дети, немножко они врут себе, немножко себе верят, но никого в заблуждение не вводят. А Андрей Белый вводит в заблуждение: ибо читатель, все готовый понять, считает всамделишным его игрецкое «языкоговорение». Тем, кто знает по-гречески, конечно, в бессвязных фантазиях Андрея Белого не послышится «божественный звук умолкнувшей эллинской речи»[9]; но знающих немного, а так много верующих, так много повадливых, так много готовых поговорить с Андреем Белым по-халдейски. Когда-то, в шестидесятых годах, рационалистических и прозаических, Кузьма Прутков сурово спрашивал: «Не зная языка ирокезского, какое суждение можешь иметь о нем?»[10] — и долго вопрос этот казался основательным. Минувшая четверть века переоценила и эту ценность, и мы заговорили на всех и обо всех неизвестных нам языках, а некоторые — среди них верные Андрея Белого — именно в этом вавилонском столпотворении и усмотрели путь к взаимному пониманию. Эта переоценка была бы не страшна на Западе: там игра остается игрой. Духовная жизнь Запада сложна и богата, там есть что угодно, но Запад силен своей устойчивостью, своей традицией, своей культурой. Там можно себе позволить роскошь филологической глоссолалии, и домыслы какого-нибудь Абеля или Клейнпауля там в известном смысле полезны; там можно безопасно подменять науку языкословием, блудословием, мистикой, софистикой — чем угодно. Там это бывает солидно, углубленно, торжественно — и все-таки оно на четверть часа. Не то у нас. У нас — сплошь читатель, который все понимает, все приемлет, все берет всерьез, потому что сам несерьезен. Полвека тому назад он упоенно рвался вместе с Евдокией Кукшиной в Гейдельберг: «как же, там Бунзен и химия»[11]; теперь он готов в той же упоенности мчаться с Андреем Белым в Базель: «помилуйте, там Штейнер и антропософия». И, конечно, — и антропософия у нас на четверть часа: на больше не хватит ни ее, ни нас. У нас нет ересей, потому что ересь не встречает сопротивления; сегодня это сболтнули в фельетоне, завтра это становится последним словом мудрости, иногда и с кафедры в этом виде цитируется. У нас большие научные вопросы решаются в жиденьких брошюрках веселых молодых людей, которые, решив мимоходом полдесятка мировых проблем, забывают об их существовании. У нас нельзя «ошарашить обывателя», потому что он только о том и мечтает, как бы его кто-нибудь ошарашил своей идейной смелостью и глубокомыслием. В этой среде звучно раздается глоссолалия Андрея Бе-

лого; здесь его фантазия превратится в действительность, здесь усвоят его филологию, здесь возвеличат своего учителя и еще тверже укрепятся в своем органическом дилетантстве, в своем самодовольном невежестве.

*1920*

*P. S.* Через два года после появления этой заметки «Глоссолалия» вышла в свет (Берлин, 1922) в полном виде, коим, однако, едва ли опровергаются суждения, высказанные об отрывках. В предисловии автор настаивает на том, что произведение его есть «звуковая поэма» и только. «Среди поэм, мной написанных, она — наиболее удачная поэма. За таковую и прошу я ее принимать. Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно».

Это одностороннее заявление не меняет ничего в существе дела, которое решается, конечно, объективными признаками произведения, а не желанием автора. По милости неловко построенной фразы, А. Белый просит читателя принимать его «Глоссолалию» не только за поэму, но и за наиболее удачную из его поэм. Полагаем, однако, что в той же мере, в какой читатель вправе судить посвоему об этой удаче, он вправе также мыслить научно о научных стихиях «поэмы». «Война и мир» есть тоже «поэма», но философ вправе судить об историософии, включенной в роман. Любящие родители могут назвать дочь Софией, но из этого не вытекает обязанность окружающих считать девицу воплощением мудрости. Как решают дело судьи более беспристрастные, видно из того, что в еженедельном «Verzeichnis der Neuigkeiten des deutschen Buchhandels» (1923. № 14), где заглавия книг иногда сопровождаются указанием на содержание, «Глоссолалия» помещена не в отделе изящной словесности (Gruppe 15), но в отделе общего языковедения (Gruppe 12) с пояснением: «Aufsätze zur Phonetik» *.

* «Статьи о фонетике» (*нем.*).

## Валерий БРЮСОВ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Глоссалолия

Поэма о звуке. К-во «Эпоха». Берлин. 1922 г. С. 132

«Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно», предупреждает А. Белый. Но как же его критиковать? Искать в «Глоссалолии» *поэму*, художественное произведение? Однако, читаем (с. 24): «агглютативные языки (китайский, туранский) приклеивают приставку к корням, а во флективном периоде приставочный и приставляющий корень теряют первичные смыслы: санскритские корни — такие». Это ли язык поэзии? Автор «Глоссалолии» сыплет терминами, щедр на цитаты, ссылается на Макса Мюллера, В. Поржезинского, на ученейший «Wörterbuch Benseler'a» [1], читатель оглушен примерами из языков ассирийского, зендского, индустани, пали, китайского, туранского, литовского, армянского и т. п., не говоря уже о древнееврейском, греческом, латинском, санскрите. Главное же, автор оперирует понятиями, логически доказывает, и его тема — процесс возникновения слов. Почему же А. Белый настаивает, чтобы мы это все считали поэмой?

Ответ напрашивается. Потому что А. Белый не хочет, чтобы его «критиковали научно», сознает, что научной критики его «поэма» не выдержит. Но откуда такая робость в Андрее Белом, писателе вообще «неробкого десятка»? Это вовсе не робость. Это — принципиальная ошибка в понимании того, что такое *наука* и что такое *поэзия*. В «Глоссалолии» метод автора — интуиция, и А. Белый думает, что интуиция — метод художественного творчества. Он заблуждается. Подлинный метод поэзии — *синтез*, как подлинный метод науки — анализ. Интуиция же есть вспомогательный метод, равно применимый как в научных исследованиях, так и в художественном творчестве, — метод, дающий в высшей степени ценные результаты, когда они проверены потом рационалистически, путем опыта и наблюдения, в противном же случае при-

водящий только к произвольным построениям, бесплодным и в точном знании и в искусстве*.

В основу «Глоссалолии» положено выявление *сущности* звуков, употребляемых в человеческой речи. Так, напр<имер>, А. Белый поучает (с. 112), дойдя до этого «интуитивно», что звук *М* — это «живая вода, излиянная в нас, элексир, река жизни, животная мудрость...» Но тут сразу вспоминается, что тем же самым интуитивным путем К. Бальмонт в своей книжке «Поэзия как волшебство» (М., 1916) дошел до такого определения звука *М* (с. 59): «мучительный звук глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки». Потрясающее совпадение. Оно толкает на дальнейшие сравнения. Для А. Белого *В* — «волна убеленная», а *Г* — «поверхности минералов» (с. 112 и 113), для К. Бальмонта *В* — «самое причудливое звуковое существо», которое «недаром стоит в азбуке рядом с *Г*» (с. 64 и 65). Для А. Белого *З* — «розоватость, заря, рассыпчатость и простерстость лучей от блистаний и ясностей *С*» и т. п. (с. 108); для К. Бальмонта *З* и *С* — «слышны в шипении змеи» (с. 67). А. Белый знает, что *Ч* — «это проекция темноты на материю», *Н* — «глубина и вода», *П* — «уплотнение чувств» (с. 109, 110, 113); К. Бальмонт этого не подозревает.

Не менее любопытны интуитивные постижения гласных звуков. А. Белый не только определяет их, но и называет цвет каждого из них: «звук *А* — белый... звук *Е* — желтозелен... звук *I* — синева... *О* — краснооранжевый... *У* — пожары пурпурности...» (с. 66—67). Для К. Бальмонта «*А* — не алый рубин, а в лунной чаре опал... *И* — тонкая линия... *У* — музыка шумов...» и т. п. (с. 60—62). А третий интуит, Артюр Рэмбо, лет 50 тому назад утверждал: «*А* — черное, *Е* — белое, *I* — красное, *И* — зеленое, *О* — синее»[3]. Какой реальный вывод можно сделать из всех этих пустых гаданий? Как документы для изучения психологии и ее аномалий, они могут быть полезны, но это — не основа ни поэмы, ни научного трактата. Интуиция — неоценима, когда она — могучее усилие мысли, мгновенно охватывающее многообразие ранее изученных фактов и делающее из них правильный вывод. Так совершались величайшие научные открытия и так же создавались величайшие произведения искусств. Интуиция — ничто, когда она — безудержное скитание в области произвольных фантазий и субъективных пристрастий. *Так* великие поэты не творили никогда.

Поэтому нет надобности следовать за А. Белым по его книге, — все равно, поэма ли это, трактат ли, — в которой он, пользуясь

---

* Изложенный здесь взгляд развит мною в публичной лекции «Поэзия и наука», которая была дважды прочитана в Москве и будет напечатана в одной из ближайших книг «Печати и революции». — *В. Б.*[2]

излюбленным приемом оккультистов, аналогией, строит субъективнейшие и произвольнейшие параллели между творчеством языковым и всем мирозданием. «Мир, — уверяет А. Белый (с. 30), — абстракция круга миров; мир — момент мирозданий; понятие непонятно в понятии; эсотерический смысл его — круг; это — миф». Это все столь же убедительно, как и то, что для Андрея Белого звук *А* — белый, для Артюра Рэмбо — черный, для К. Бальмонта — опаловый.

## К. МОЧУЛЬСКИЙ

### Новое учение Андрея Белого

Андрей Белый. После разлуки. Берлинский песенник. «Эпоха». Петербург—Берлин, 1922

А. Белый — всегда импровизатор. Раньше он писал стихи, теперь он поет песни. Он одарен особым чувством современности — знает, чем пахнет ветер и о чем звучит воздух.

«Новые веянья» (для нас — фигура, для него — реальность) заражают его своим ритмом. Он уже другой; даже тембр голоса изменился. Только по едва заметной гримасе, по характерному тику стиля угадываем автора «Кубка метелей».

Новая роль этого самого театрального из наших поэтов — «мелодизм». Содержание ее — вещь второстепенная: сам автор «не придает ей никакого значения» [1]. Но исполнена она с вдохновением и блеском, и это искусство заслуживает внимания.

Заметим от себя: мелодика — последнее слово нашей литературной науки. Формальный метод, вскрыв ткани слов, разъял мускулы синтаксиса и обнажил костяк ритма. Его скальпель проник до самого сердца художественного произведения — его мелодии. Об этом сейчас много пишут в России. Недавно появилась серьезная и обстоятельная книга Б. Эйхенбаума «Мелодика русского стиха» [2]. Итак, идея мелодики стоит на повестке дня, и манифест А. Белого необыкновенно своевременен.

Последняя книга Белого «После разлуки» состоит из теории и практики «нового стиля». Сначала правила, потом образцы. Автор восстает против перегруженности стиха «всеми ухищрениями образа, ритма и инструментовки», напоминает о том, что «песенная душа лирики есть мелодия», и требует «простых слов и простых песенок».

Все это совершенно справедливо... и крайне неожиданно. Неужели это говорит автор «Символизма», некогда чертивший «крыши» и «корзины» ритмов [3], творец пресловутой глоссолалии и «Жезла Аарона»? [4] Какая борьба с самим собой, какой внушительный пример самопреодоления!

Однако это перерождение не окончательно, а обоснование школы «мелодизма» несколько поспешно. Неясно, как представляет себе автор основу своего учения — мелодию. Чем определяется «песенный лад», чем отличается мелодия от интонации речи вообще?

Очистив стихи от метафор и «звуковых трещаний», получим ли мы в чистом виде мелодию? А. Белый этих вопросов не касается; он дает один превосходный совет: побольше простоты.

Однако «магу слов», изощренному дирижеру словесного оркестра, последовать этому совету труднее, чем кому бы то ни было.

Простота и безыскусственность Белого совсем особенные. Вот наугад образец «простой» песенки.

Начало:

Над утесами, подкинутыми в хмури,
Поднимется взверченная брызнь;
И колесами взверченной бури —
Снимется низринутая жизнь...

И конец:

Чтобы — мыча — тупо
Из пустот — быкорогий бог —
Мог — в грудь — трупа —
Ткнуть — свой — рог.

Нет, простоту нельзя сымпровизировать. Вычурная сложность выражения связана с истоками духа. Стараясь изменить до неузнаваемости свой поэтический почерк, А. Б. пишет каракулями.

Далее начинается графика: автор забывает о том, «что стихотворение поэту всегда поется, что стихи слушаются» — и погружается в игру типографскими значками. Он «вычерчивает» мелодию, увлеченный сложной архитектоникой интонаций.

Старое пристрастие А. Белого к схемам и чертежам пережило все школы и направления. Когда-то он чертил рисунки ритма, теперь появились узоры мелодии. Конечно, у нас нет в письме интонационных значков: наши знаки препинания грубо отмечают этапы мелодического движения. И все же до сих пор мы угадываем напев стихотворения, несмотря на несовершенство его начертания. Происходило это потому, что не графика, а смысл и его синтаксическое выражение порождали мелодию. Никакая зрительная архитектоника, как бы приятна глазу она ни была, не может повлиять на внутреннюю мелодию стиха. А. Белый предлагает два способа начертания строк Гоголя «чуден Днепр». Утверждаем, что мелодия столь же *неизменна*, как и сама словесная форма, и вариаций написания быть не может.

Узоры А. Белого — средства вспомогательные, педагогические. Ни изменить, ни усилить напева они не властны. Если «мело-

дизм» основывается только на фигурах расположения строк и на злоупотреблении знаком тире, то едва ли его можно называть «школой». Каковы же внутренние качества новых стихов? Автор надписывает отделы своего сборника названиями музыкальных инструментов: мандолина, виолончель, гитара, балалайка. (Не смешаны ли здесь понятия тембра и ритма с мелодией?)

Несколько удачных стихотворений. Есть легкость, прозрачность, изящные кадансы. Остальные тусклы, вялы.

Наконец, о графике: если поставленные на разных уровнях, между тире, в разрядку слова действительно значительны по интонации — манера их написания — хоть и довольно бесполезная — имеет какой-то смысл. Так, например, как понять пять мелодических ступеней в песенке:

И —
— Парусом —
— Красным,
как ясный рубин —
И —
— Окрепшею Песней —
— Под зорькой —
— Отчалили —
— В хлопья
Тумана —
— поморы.

Но обычно расстановка не обусловлена смыслом — и существует только для глаз. Другими словами, эти «узоры» лежат за пределами поэзии. Книга А. Белого могла бы, пожалуй, послужить пособием для чтецов-декламаторов и преподавателей выразительного чтения.

## Николай БЕРДЯЕВ

### Мутные лики

«Эпопея», № 1 и 2. *А. Белый*. Воспоминания о А. А. Блоке

Недоконченные воспоминания Андрея Белого об А. Блоке[1] читаются с захватывающим интересом. Хотя в центре этих воспоминаний стоит личность А. Блока, но они безмерно шире своего названия. И тема этих воспоминаний очень глубока. Это — тема о зорях, увиденных в начале века душами поэтов, чутких к грядущему, настроенных профетически. И еще так можно обозначить эту тему: Откровения о Софии у Вл. Соловьева, у А. Блока и А. Белого и отношение этих откровений к предчувствиям грядущей революции. Не есть ли русская революция подлинное откровение Софии в русской жизни? Тут необходимо радикальное изобличение растлевающей лжи, связанной с соблазнительным смешением, чаемого откровения духа, революции духа, с русской внешне революцией 1917 года. А. Белый — самый большой русский писатель за последние десятилетия, единственный с настоящими проблесками гениальности. А. Блок — самый, вероятно, замечательный русский поэт после Фета. А. Белый как явление крупнее и значительнее Блока, но Блок более поэт. И вот оба они за годы революции находились во власти соблазнительной лжи, пленены обманчивыми ликами, не сумели различить духов. Оба были одержимы стихией революции и не нашли в себе сил духовно возвыситься над ней и овладеть ей.

Изумителен профетический характер русской литературы. В течение всего XIX века она полна предчувствий грядущей революции, она необычайно чутка к подземным гулам. Пушкина еще волновала возможность революции в России, и он предвидел ее характер. Лермонтов пишет потрясающее стихотворение: «Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет»[2]. Тютчев все время обеспокоен был проблемой мировой революции. Константин Леонтьев в 80-е годы, в эпоху кажущегося благообразия русской монархии, предсказывает, что Россия заразит коммунизмом Европу и поведет в Европу зараженный коммунизмом Китай.

Наконец, Достоевский является уже настоящим пророком русской революции, он до глубины изобличает ее духовные первоосновы и дает ее образы. Достоевский окончательно осознал совершающуюся революцию духа, раскрыл ее внутреннюю диалектику и предвидел ее неотвратимые последствия. Революция духа началась прежде всего в Достоевском, с него началась новая эпоха, как бы новый мировой эон. Даже Вл. Соловьев в этом отношении не так характерен. Для А. Белого и А. Блока Вл. Соловьев есть лишь повод для выявления их собственных софианских переживаний и предчувствий. От действительного, в целости воспринятого Вл. Соловьева оба они очень далеки, и он не признал бы их. Что общего имеет А. Блок с Вл. Соловьевым как философом, богословом или публицистом, с Вл. Соловьевым как католиком или православным, устремленным к соединению Церквей? Вл. Соловьев прежде всего верил в Христа, а потом уже в Софию; А. Блок прежде всего верил или хотел верить в Софию, в Христа же никогда не верил. Что общего имеют оптимисты грядущего А. Белый и А. Блок с замечательным творением профетического духа Вл. Соловьева — «Повестью об антихристе»?[3] В этом обращении к грядущему, к грядущей катастрофе Вл. Соловьев, как пессимист-апокалиптик, изобличает тот антихристов дух, который пленяет А. Блока и А. Белого. Только несколько софианских стихотворений Вл. Соловьева соединяет с ним А. Блока. Вл. Соловьев очень интересный по темам, но все же второстепенный поэт, много уступающий в поэзии А. Блоку, и нельзя быть соловьевцем, признавая в нем только несколько его стихотворений. А. Блок и А. Белый услыхали в Вл. Соловьеве только одно:

Вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем Новой Богини
Небо слилося с пучиною вод[4].

И вот ставится вопрос о значении и смысле софианских настроений в русской мистике, русской религиозно-философской мысли, русской поэзии. Ведь софианство Вл. Соловьева влияет не только на А. Блока и А. Белого, но также на Флоренского, Булгакова, Эрна. Культ Софии очень характерен для русских духовных течений. И знаменательно, что софианское отношение к России и русскому народу принимает два полярно противоположных направления: то видят софийность в русской самодержавной монархии, то видят ее в русской революции. И в том и другом случае обоготворяется премудрая женственная народная стихия, белая или красная, правды ждут от женственного стихийного начала в народной жизни, а не от мужественного духа, не от духовной активности человека. У самого Вл. Соловьева не было этого обого-

творения народной стихийности, он никогда не был мистическим народником. Но его интимный культ Софии готовы использовать для обоснования мистического народничества.

В учении Вл. Соловьева о Софии и в его софианской мистической поэзии была допущена какая-то ложь, которая породила муть в наших духовных течениях. Вл. Соловьев смешал Софию, Премудрость Божью, Небесную Деву, с земной богиней, с земной женственностью. Потому и возможны стали жуткие остроты о Софье Петровне[5], предмете любви Вл. Соловьева, в которой Третий Завет — София сочетается со Вторым Заветом — Петровым. Потому только и возможны были записочки с подписью «Софи». Потому так мучительна была для Вл. Соловьева встреча с Анной Шмидт[6], с самым гениальным образом женственности, какой он только знал в своей жизни, и столь непривлекательной, столь для него отталкивающей. София была прельщением Вл. Соловьева, его романтическим томлением и млением, вечной жаждой встреч и свиданий с Незнакомкой и вечным разочарованием, вечной возможностью смешения и подмен. София не была для Вл. Соловьева Девой его души, его девственностью, его чистотой и целомудрием, как в учении Якова Бёме, самом глубоком и чистом учении о Софии. София Вл. Соловьева не была Дева, которую утерял человек, которую он должен вновь обрести как свою Virginität *; это — Женщина, в которой небо слишком смешалось с пучиною вод, с земной стихией. И этот культ Софии не укрепляет, а расслабляет человека, не восстановляет цельности его андрогинного образа, а раздваивает его. Поэтому София может явиться в каком угодно обличии, она может оказаться не только Небесной Девой, но и земной распутной женщиной, может обернуться и «реакционной», и «революционной» стихией русской земли. На этой почве культивируются иррациональные, враждебные Слову, Логосу мистические течения. Поразительна эта пассивность русских религиозных мистических исканий. Русские ждут нового Откровения, откровения Духа, явления Софии, чувствуют себя пронизанными мистическими токами, отдаются зовам неведомого, таинственного Грядущего, склоняются перед мистичностью русской народной стихии, русской земли. Это с трудом понимают западные люди. Западные люди ставят перед собою активную задачу и делают духовные усилия осуществить ее. Их мистика научает их путям духовного восхождения. Их теософия учит их развивать новые органы восприимчивости. Они менее всего понимают состояние ожидания, пассивного мистического трепета перед грядущим. Они или делают революцию, или борются против нее, но не отдаются пассивно ее неизреченному мистическому смыслу. Русские

---

* девственность (*нем.*).

же мальчики, настроенные мистически, ждут откровения грядущего, устремляют взоры к новым зорям, ощущают себя окутанными мистической стихией, смысл которой остается для них духовно непонятным и невыразимым. А. Блок более всего импонирует своей «невнятицей», «чревовещанием», неспособностью в Слове, в Логосе выразить свои предчувствия. Это и есть почва для всяких смешений и подмен. Это есть решительное преобладание астральности над духовностью. Когда разразилась революционная буря, А. Блок и А. Белый не в силах были проявить мужественной активности духа, не могли различить духов, они оказались окутанными иррациональной стихией революции, пронзенными ее токами, они пассивно ей отдались и пытались увидеть в революции *Ее*, с которой ждали свиданий. Не есть ли это явление того, что они так долго ждали в пассивном состоянии, что предчувствовали еще тогда, когда в начале века увидели новые зори? Как это соблазнительно, как это утешительно! Наконец что-то великое случилось, таинственная стихия развернулась, противиться ей нет сил. Это — вечно женственная стихия, премудрая в своей глубине, софийная стихия. Она кажется безобразной лишь на первый взгляд, лишь для рационалистического сознания. От нее нужно ждать правды и красоты новой жизни. Удивительно, что «русские мальчики» (употребляю выражение Достоевского) к женственному началу обнаруживают не активно-мужественное отношение, а пассивно-женственное.

А. Белый все время смешивает и отождествляет «революцию духа» с внешней, социально-политической революцией. То же делает и А. Блок. Вот это и есть великая ложь и соблазн, которые должны быть изобличены. Это — антихристова подмена. Во вступительной статье к № 1 «Эпопеи» А. Белый договаривается вот до чего: «В пролетарском “Я” вписан Христос: идеология пролетариата — идеология неузнанного христианства Павла, равно восстающая и против христианства Петра и против “Я” буржуа, монополизировавшего в свободе Христа». И далее он разъясняет, что революция духа есть переход от личности, всегда ограниченной и замкнутой, к коллективу, «к коллективному индивидуализму и к героическому космизму, прорезывающемуся явственно в пролетарской культуре» [7]. Революция духа оказывается классовой революцией. Христианство Павла — классовым христианством. Но что такое пролетариат, есть ли это экономическая категория и означает ли она класс фабричных рабочих или, быть может, это категория духовная? А. Белый обосновывает свое оправдание революции на игре словами и двусмысленности. В пролетарском «Я» может быть вписан Христос лишь в том случае, если оно преодолеет свою «пролетарскость», как и в буржуазном «Я» может быть вписан Христос лишь в том случае, если оно преодолевает

свою «буржуазность». «Пролетарскость» и «буржуазность» друг друга стоят, это две стороны одного и того же духовного распада. Когда пролетарий находится в наиболее «пролетарском» состоянии, он злобен, завистлив и мстителен, Христа в нем нет. Но рабочий может не находиться в таком «пролетарском» состоянии, и тогда в нем может жить Христос. Христос вписан только в *человеческом* «Я», а не пролетарском или буржуазном. Но революция духа, которой ждет А. Белый, должна, по-видимому, преодолеть и отменить человека, заменить его сверхчеловеческим коллективом. Это и есть антихристов соблазн. В Христе человек, человеческий лик спасается и сохраняется для вечной жизни, в антихристе гибнет человеческий лик и заменяется нечеловеческим коллективом. Вот такой революции духа, которая истребит человеческий лик и заменит его нечеловеческим коллективом, мы, христиане, верные религии Богочеловека и Богочеловечества, должны противиться. Это есть революция, направленная к истреблению вечных основ бытия, она — антионтологична. В творчестве А. Белого погибает человек, не гуманизм, который должен быть преодолен, а человек, образ и подобие Божие, и А. Белый соглашается на эту гибель, видит в ней возникновение новой жизни, нового сознания. Он отдает человека на растерзание космических энергий и космических духов. Он ценит и в антропософии то, что человек для нее является преходящим моментом космической эволюции. София, космическая, а не божественная София, заменила, подменила Христа, и потому перестали видеть человека в Боге. Вместо божественного образа человека повсюду появились маски.

Русская литература последнего двадцатилетия поражена в самых замечательных своих явлениях онтологическим растлением, распадением и распылением бытия. Космические вихри распылили в ней образ человека, образ мира, образ Бога, образ всякого твердого бытия. Это — не моральная, а онтологическая растленность. На этой почве возникает лжемистика. Подлинная мистика есть богообщение, прикосновение к глубинам духовной жизни, к наиреальнейшему, к бытийственному. Современная мистика, связанная с современными литературными течениями, вращается в сферах кризисов человека и кризисов культуры, разложений бытия, она лишь отражает трагическую судьбу души современного человека, она астральна. Показателем духовного недуга является это страшное мистическое самомнение современных поэтов и писателей. Мы живем в эпоху ложной переоценки мистического значения искусства. Слишком многие поэты нашего времени претендуют быть обладателями мистического опыта и мистических прозрений, они смотрят сверху вниз на все остальное человечество. Но в действительности простым смертным легче приобщиться к мистическому опыту, чем современным поэтам, у людей,

простых сердцем, меньше может быть подмен, меньше мути. Поэтический и мистический опыт качественно различествует. А. Белый и А. Блок претендуют на мистическое восприятие и мистическое постижение революции. Но они ее только поэтизируют, у них менее всего можно найти распознание духов революции, так как они сами одержимы ее стихийными вихрями, они лишены свободы духа. В воспоминаниях А. Белого чувствуется дух нездоровой литературной кружковщины, дух превознесения своего небольшого круга. Обратной стороной этой литературщины и кружковщины является преклонение перед «народом», перед его таинственностью и подлинностью. Так обычно бывает. Религиозное заблуждение и самомнение А. Белого и А. Блока прежде всего коренятся в том, что они ждут откровений Третьего Завета, откровений Софии, откровений Духа, не принимая Первого и Второго Завета. Они разрывают время и вечность, прошлое, настоящее и будущее и отдаются ложному кумиру будущего. Они пессимисты в отношении к прошлому и красно-розовые оптимисты в отношении к будущему. Это делает их мистику по существу арелигиозной и антирелигиозной. Религия есть связь, обретение родства и близости, преодоление разрыва между прошлым и будущим, введение всякого оторванного мига времени в вечность, воскрешающее почитание предков. Они же хотят оставаться в революционном разрыве между прошлым и будущим. Революционность всегда антирелигиозна, ибо противна установлению связи и родства в вечности между прошлым и будущим. Мистическое упоение революциями, т. е. процессами во времени, разрывающими все связи, всегда антирелигиозно. А. Белый не знает Отчей Ипостаси, ему как будто бы чужд опыт благоговейного почитания, т. е. значительная часть религиозного опыта. Он настаивает на своем духовно-«пролетарском» происхождении, в то время как христианин должен настаивать на своем духовно-аристократическом происхождении, т. е. ощущать связь с Отчей Ипостасью. Вот почему он думает, что революция духа, творческое рождение новой жизни может совершаться через разрушение, через ненависть и месть в отношении ко всему Отчему. Но подлинным чудом преображения нашей грешной и дурной жизни было бы, если могла бы в мире совершиться революция любви. Ее только могут ждать христиане. Маркс сделал открытие, что через зло может в мире осуществиться добро, что злоба и ненависть есть путь к высшей социальной гармонии, и за ним пошли огромные массы человечества. Христиане не могут принять этого пути. Но А. Белый и А. Блок не христиане, они только софиане, они поклонились космическим стихиям, и для них это оказалось приемлемым. И напрасно думают все мистически приемлющие революцию, что они максималисты. О нет, они минималисты, они приспособляются к необходимым

и роковым процессам истории, движутся в линии наименьшего сопротивления. Максималистами следует назвать тех, которые силой духа своего противятся стихиям, массам, неотвратимым движениям, которые духовно верны тому, что может и не победить в будущем. Верность попираемому прошлому может быть бо́льшим максимализмом, чем покорность торжествующему будущему. В исключительной революционной устремленности к будущему всегда есть недостаток благородства, неверность, отсутствие религиозного благоговения. У Вл. Соловьева было и религиозное благоговение, и верность святыням отцов, и благородное противление «духу времени». Поэтому с ним мало общего имеют и А. Блок и А. Белый. Почитание Софии как Богочеловечества они заменили почитанием Софии как космической стихии, не божественной и не человеческой.

Революция произошла от духа Чернышевского, а не от духа Вл. Соловьева. И Вл. Соловьева никак нельзя соединить с Лавровым, как на это намекает А. Белый. Революция порождена столетним движением, в линии этого движения мы находим Белинского, Бакунина, Чернышевского, Добролюбова, Михайловского, Лаврова, Плеханова, Ленина, но не находим Чаадаева, Хомякова, Киреевских, Аксаковых, Гоголя, Тютчева, Достоевского, Вл. Соловьева, К. Леонтьева. Все эти, наиболее великие у нас, отнесены к «реакции». Об этом нужно задуматься. Революционеры — «сократики» в том презрительном, ницшевском смысле, в котором употребляют это слово А. Белый и А. Блок. Революция по существу своему есть доведенный до крайности рационализм. Крайний социализм и крайний анархизм — предельно рационалистические системы. Русский большевизм есть предел рационалистического безумия. Революционизм всегда движется не только жаждой разрушения, но и неистовой волей к окончательной рационализации общества, к совершенному порядку, организованному коллективным разумом. Революция не хочет знать органически-иррациональных сил общества, хотя сама она является иррациональной силой. В этом антиномичность революции. А. Блок и А. Белый, связанные с скифством и левым эсерством, представляют последнюю трансформацию русского народничества. Но коренная ложь народничества в том, что оно поклоняется массовой стихии вместо духа, количеству вместо качества. Народничество есть порождение интеллигентского сознания и интеллигентских настроений. Для этого сознания и этих настроений народ есть тайна, в этой тайне скрыта правда, скрыт Бог, перед тайной этой нужно склониться. Это — гетерономное, а не автономное сознание. В основе его лежит бессилие себя ощутить народом и в своей глубине раскрыть Бога и правду. Неясность и «невнятица» в собственной глубине проецируется вовне, в народную стихию. Для тех, которые

сами себя сознают народом, народничество лишено всякого смысла. Правда, новая жизнь, Бог раскрываются в собственной глубине, которая есть народная, сверхличная глубина.

Воспоминания об А. Блоке не окончены, и трагическая судьба А. Блока еще не раскрыта А. Белым. Трудно сказать, как он это сделает, если докончит свои воспоминания. Но судьба А. Блока — очень значительная и знаменательная судьба. В ней совершилась трагическая гибель ложной софианской романтики, изобличилось ее внутреннее бессилие. «Прекрасная Дама» не реальна, не онтологична у А. Блока. К бытийственной Софии тут нет даже отдаленного касания. Все погружено в мутную и двоящуюся атмосферу. И нет духовного сопротивления этой мути и двоению. «Балаганчик», очень замечательная вещь А. Блока, есть гибель «Прекрасной Дамы». Изобличается нереальность, неподлинность, неонтологичность всего. Мрак нарастает в душе А. Блока. Но вот за несколько лет до смерти еще раз А. Блоку является призрак «Прекрасной Дамы», Софии, в страшном, небывалом обличье. Он увидел Ее в образе русской революции. Тут образ Софии погружается в окончательную муть и погибает всякая явность в восприятии образа божественности. А. Блок жестоко, смертью расплатился за свою галлюцинацию, за страшный обман, которому он поддался. Он пишет «Двенадцать», изумительную, почти гениальную вещь, лучшее, что было написано о революции. В «Двенадцати» дается подлинный образ русской революции со всей ее страшной жутью, но двойственность и двусмысленность доходят до кощунства. Тут А. Блок позволяет себе страшную игру с ликом Христа. Романтическое, мечтательное софианство А. Блока не открыло ему пути к восприятию образа и лика Христа. Через Христа только можно преодолеть соблазн двоящихся мыслей. После этого жизнь А. Блока погружается в окончательный мрак. Вновь меркнет для него обманчивый образ «Прекрасной Дамы», и он остается перед бездной пустоты. Он умирает от духовной болезни, от объявшего его душевного мрака и неверия. А. Блок — неверующая душа, всю жизнь тосковавшая по вере. Он видел обманчивые зори, миражи в пустыне и не увидел истинной зари. Так в трагической судьбе его изобличается ложь всего этого пути, всего этого течения в русской духовной жизни. Литература предчувствовала революцию, революция в литературе совершалась раньше, чем в жизни. Но пророком может быть назван лишь тот, кто духовно возвышается над той стихией, о которой он пророчествует. После смерти А. Блок был венчан первым русским поэтом, и справедливо. Поэт не обязан быть духовным учителем и пророком, но виновны те, которые хотят его таким сделать.

## ИВАНОВ-РАЗУМНИК

### Вершины. Александр Блок. Андрей Белый

<фрагменты>

#### ВЕРШИНЫ

Спроси вершины гор —
Они тебе ответят[1].

На опасных альпийских тропинках — доски с надписью: «nur für die Schwindelfreie»; но иными тропинками и не попасть на вершины. Вершины гор — для тех, кто не боится головокружений.

Не опаснее ли, не головокружительнее ли горных альпийских троп — горные стремления духа? Срыв Ницше в безумие после «Заратустры»[2], одной из самых «горных» книг, красноречиво об этом свидетельствует.

Лирика, поэмы, «театр», статьи Александра Блока, статьи, романы, поэмы, лирика Андрея Белого — вершины русской литературы минувшей четверти века, и вершины до сих пор еще доступные только немногим: «nur für die Schwindelfreie»! Широкая «популярность» этих двух имен, особенно первого из них, — не доказательство доступности горных стремлений и достижений: скорее наоборот. Широкая популярность — дело равнинное. Александр Блок как раз и погиб от того, что принужден был спуститься с вершин в низины. Судьба, обратная судьбе Ницше. Один — сорвался, не выдержав острого, режущего, разреженного воздуха гор, другой — задохнулся, сойдя в туманные, тяжелые, густые испарения равнин.

«Бедекеры» по горным вершинам[3] — скучное и пустое дело. Но всякий, попытавшийся побывать на вершинах, может и попытаться рассказать о своих хотя бы отрывочных впечатлениях, о своих хотя бы мимолетных наблюдениях. Такая попытка — эта книга статей 1913—1923 гг. об Александре Блоке и Андрее Бе-

лом. Другой — увидит другое и расскажет по-другому. Да и сам в разные времена видишь по-разному. Ошибки взглядов 1913 года, — первой статьи этой книги[4], — исправляю в середине и конце пути, пятью и десятью годами позднее. Еще через пять и через десять лет увидел бы, вероятно, новые ошибки в старых взглядах, увидел бы, вероятно, еще многое и многое по-иному.

Но одно осталось бы навсегда нерушимым, навсегда неразрывным с именами Андрея Белого и Александра Блока: их «вершинность» в горной цепи литературы XX столетия, тесно связанной с вершинами предыдущего века. Пушкин, Тютчев, Гоголь, Достоевский, Вл. Соловьев, Александр Блок, Андрей Белый — те вершины, связь которых мимоходом намечается на страницах этой книги; мимоходом, так как развитие такой темы было бы само по себе целой историей русской литературы «пушкинской эпохи», окончившейся в наши дни.

И еще одно: вершины эти — не те «горные вершины», которые «спят во тьме ночной», не те спокойно-величавые вершины, о которых говорит «олимпиец» Гёте:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh[5].

«Покой», успокоенность, олимпийская безоблачность и ясность — вот чего не найти на вершинах русской литературы, самой «беспокойной» в мире. «Покоя ищешь ты? Покоя не ищи. Покоя — нет» (Андрей Белый)[6]. Движение, кипение, горение, огненные и снежные вихри, пламя и вьюга — удел Андрея Белого и Александра Блока. Не ответы ясной успокоенности, но вопросы бурного беспокойства; и в них — весь ответ. «На проклятые вопросы дай ответы нам прямые!» — требование равнинное. «Прямые ответы» — самое ненужное дело в мире. На вершинах гор все прямые перспективы и горизонты смещаются, «над» становится «под», ответы становятся вопросами. «...Ты должен подыматься над самим собою все выше и выше, пока и звезды твои не будут под тобою. Смотреть вниз на самого себя и на звезды свои — лишь это назвал бы я вершиной твоей...» («Так говорил Заратустра»)[7].

Движение, кипение, горение, огненные и снежные вихри, пламя и вьюга — сами по себе ответ, высший и последний. В посвящении к одной из самых высоких книг русской литературы XIX века, «С того берега», Герцен сказал: «Не ищи решений в этой книге, — их нет в ней, их вообще нет у современного человека; то, что решено, то кончено, а грядущий переворот только что начался»...[8] И в этом — единственное решение, единственный ответ — и для эпохи Герцена, и для нашего времени, и для будущих дней. «Грядущий переворот» — о нем и только о нем писали Александр Блок и Андрей Белый; грядущий переворот этот называется рево-

люцией духа. Творчество великих художников наших говорит о ней под разными именами; на вершинах творчества — ищите ответов.

Спроси вершины гор —
Они тебе ответят.

*1 мая 1923*

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Как камень, пущенный из роковой пращи,
Бразда юдольный свет,
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи.
Покоя — нет.

*Андрей Белый*[9]

### *I*

Поэт, романист, критик и теоретик «символизма» — Андрей Белый пришел в русскую литературу одним из «младших богатырей» декадентства. Старшие — пережили к тому времени «героический период» крайнего индивидуализма, самообожествления, отрицания общественности; они прошли до конца свою декадентскую дорогу и пришли в тупик, как раз ко времени появления «младших декадентов». Дальше пути не было; надо было искать «новый путь»...

«Младшие» осознали этот тупик если не с большей горечью, то, быть может, с большей непримиримостью, чем их старшие товарищи и учители. «В моей пещере тесно и сыро, и нечем ее согреть; далекий от земного мира, я должен здесь умереть» (Ф. Сологуб[10]): на таком конце пути не в силах было остановиться «декадентство», — из него надо было найти исход; надо было найти исход из этой «ледяной пустыни» одиночества, «пустыни бессмыслия», «стеклянной пустыни» (всё их слова). В пустыне этой бродит поэт и тщетно жаждет из нее исхода — вот одна из постоянных тем поэзии литературного ровесника Андрея Белого — Александра Блока. Безотрадность, безвременье, отсутствие смысла, отчаяние — вот чувства, общие всем «декадентам» на рубеже XIX и XX веков, и чувства эти пережил, быстро пройдя через их ступени, Андрей Белый в самом начале своего творческого пути. Весь его путь — борьба с «ледяной пустыней» космического одиночества, весь его путь — жадные поиски исхода из «пустыни бессмыслия».

Сирый, убогий в пустыне бреду.
Все себе кров не найду.

18 Зак. 3458

Плачу о дне.
Плачу... Так страшно, так холодно мне, —

недаром этими словами начинается одно из самых ранних его стихотворений («Одиночество», 1900 г.). И следующее за ним — «Тоска»: «пою, умирая, от тоски сам не свой» *. Поэт чувствует, что он одинок в ледяной пустыне. Самые его слова — «холодный водомет, жемчужный и вспененный», самые его мечты — «обман, ледник, зарей горящий» («Мои слова», 1901 г.): обман, ибо нет исхода из пустыни и впереди — мрак:

Душа, смирись: средь пира золотого
Скончался день.
И на полях туманного былого
Ложится тень.
Уставший мир в покое засыпает,
И впереди
Весны давно никто не ожидает.
И ты — не жди.
Нет ничего... И ничего не будет...
И ты умрешь...
Исчезнет мир, и Бог его забудет.
Чего ж ты ждешь?

*(«Закат», 1902 г.)*

Так в мировом холоде и в пустыне души началось творчество молодого поэта, и пустыни эти ему надо было преодолеть, растопить лед и выйти из «бессмыслия». В этом, мы увидим, был весь «пафос» его творчества, но лед и пустыня долго еще гнели его душу: так говорит нам целый ряд его первых стихотворений. Со своим космическим одиночеством борется он, изнемогая:

Я буду вновь — один...
Сердцу больно, больно... Я один...
Опять один... Тоскую безнадежно...
Один он проходит в немые годины...

Эти чувства, как перемежающаяся лихорадка, проходят через первые годы творчества молодого поэта («Не страшно», 1900 г.; «Один», 1901 г.; «Опять один», 1901 г.; «Сказка», 1902 г. и др.)[12].

---

* Пользуюсь приготовленным А. Белым к печати двухтомным собранием его стихотворений, заново обработанных и расположенных в хронологическом порядке[11]. Андрей Белый так мало известен «широкой публике» как поэт, что приходится делать обширные выписки из его стихотворений. До 1915 г. стихотворения его были собраны в сборниках «Золото в лазури» (1904 г.), «Пепел» (1909 г.), «Урна» (1909 г.), а статьи — в книгах «Символизм» (1910 г.), «Арабески» (1910 г.), «Луг зеленый» (1910 г.).

Не раз пытался он, что называется, faire bonne mine à mauvais jeu*, принять, гордо принять свое мировое одиночество, увлечься этим былым пафосом декадентства, отмежевать себя от «людского стада», уйти на высоты одинокого «я», восславить ту самую «пещеру», в которой «темно и сыро»:

Я вознесен, судьбе своей покорный.
. . . . . .
Лазурь, темнея, рассыпает искры.
Ряд льдистых круч блестит грядой узорной.
Я вновь один в своей пещере горной.
Над головой полет столетий быстрый.

*(«Возврат», 1903 г.)*

Иной раз он даже готов шутить, смеяться, дурачиться на своей горной высоте: «...я в восторге, я молод; у меня на горах очистительный холод»; и гном-горбун готов дурачиться в угоду своему гостю:

голосил
низким басом;
в небеса запустил
ананасом.
И, дугу описав,
озаряя окрестность,
ананас ниспадал, просияв,
в неизвестность,
золотую росу
излучая столбами червонца...
Говорили внизу:
«Это — диск пламезарного солнца»...

*(«На горах», 1903 г.)*

Это милое шуточное стихотворение (в свое время так рассердившее хранителей очага Весты[13], блюстителей порядка в русской литературе) не может скрыть собою той боли и тех слез, которые таятся за редким у А. Белого прославлением «пирного восторга одиночества». Смех оказывается смехом сквозь слезы: «смеюсь — и мой смех серебрист, и плачу сквозь смех поневоле»... («Смех», 1902 г.). А высота горной пещеры поэта оказывается высотой Голгофы...

...И я — среди вершин.
Один — один... Жду знамений нежданных.
Один, один,
Средь бурь туманных.

---

* делать хорошую мину при плохой игре (*фр.*); т. е. притворяться довольным, скрывая досаду.

Всё, как в огне. И жду, и жду — Тебя...
И руку простираю я бесцельно.
Душа моя
Скорбит смертельно.

*(«Один», 1902 г.)*

Так изнемогала душа в борении с ледяной пустыней одиночества, с символом веры отмирающего декадентства. Крайний индивидуализм декадентства, сильное влияние Ницше (который для А. Белого был равен Христу, — см. статью его «Фридрих Ницше», 1907 г.)[14] и, как философские «пролегомены», еще более раннее влияние Шопенгауэра («в юности — днями, как безумно влюбленный, не отрывался от Шопенгауэра я» — позднейшее признание А. Белого, см. «Путевые заметки», «Радес», 1911 г.)[15]: вот что пересекалось в душе молодого поэта, вот что давало иллюзию спасения в его ледяной пустыне... Пусть я гибну в ней, но ведь и все земное — тлен и грязь: «все земные стремленья — так жалки!» («Весна», 1903 г.). И нет пути, и нет выхода. «Бессмыслица дневная сменяется иной, — бессмыслица дневная бессмыслицей ночной»...[16]

И от этой бессмыслицы жизни человеческой и своего ледяного одиночества — поэт ищет не столько спасения, сколько забвения в воскрешаемом прошлом, близком и далеком, историческом и мифическом...

Грущу о былом:
Ах, где вы, любезные предки?

*(«Заброшенный дом», 1903 г.)*

Поэт обращается к XVIII веку, к фижмам, робам, боскетам, подстриженным паркам; целый цикл стихотворений «Прежде и теперь» (1903 года) воскрешает нам «под дымкой меланхолии» эту милую старину. И стихотворения — милые, искусные и искусственные. Еще раньше, в 1902 году, — такой же обширный цикл, посвященный жизни великанов и кентавров; кое-что из этого юношеского цикла не лишено своеобразной силы и прелести (особенно «Великан», «Сказка», «Бой кентавров» и др.). Все эти фавны, великаны и кентавры считались и считаются признаками «романтизма» и «символизма»; но, конечно, никакого романтизма и символизма здесь нет, а есть лишь глубокая тоска одинокой души, неудовлетворенность всем настоящим. «Песнь кентавра» (1902 г.) — особенно характерное в этом отношении стихотворение.

Все это у Андрея Белого — еще юношеские, еще полудетские думы, чувства, стихи. Стихи эти, 1900—1902 гг., в большинстве еще очень слабы; в них немало безвкусицы, пятна которой досадно пачкают нередко и позднейшие произведения этого поэта. Немало неудачного, вялого, тягучего; немало простых ошибок, не-

мало «темных мест» — не «декадентски», а просто грамматически темных, — немало неудачных оборотов (вроде, например: «В углу полотно с углем нарисованным зайцем»[17], — где неизвестно, кто, кем и чем нарисован: заяц углем или уголь зайцем). Стоит только сравнить стихотворение «Возмездие» (1901 г.) с написанным на ту же тему замечательным позднейшим стихотворением А. Блока «Когда в листве сырой и ржавой», чтобы увидеть слабые стороны всех этих юношеских произведений Андрея Белого.

Но уже с 1903 года перед ними такие подлинные завоевания его, как, например, «Волшебный король».

Волшебный король показался
На снежной вершине...
Обнялся
Он с неясною дочкой своей.
«На нашем воздушном дельфине —
В сапфиры эфиров
Скорей!»
А в воздухе —
плещутся —
синие стаи сапфиров...
А в воздухе —
плещутся —
стаи холодных зыбей...
А в воздухе —
рыбы мерцают —
дельфины...
А воздух —
в них дышит, колышет —
все тише и тише...

Трудно удержаться от искушения переписать до конца эти красочные строки, но таких все больше и больше становится в стихах Андрея Белого. Он вырабатывает свою, своеобразную форму, сущность которой — расчленение стихотворения по обильным внутренним рифмам; но, главное, начинает вырабатываться ритмическое богатство стиха молодого поэта. Это — вопрос специальный, которым рано или поздно займутся еще в истории русской поэтики; здесь могу только привести голословный вывод: ритмически Андрей Белый один из самых богатых поэтов последнего времени, несмотря на некоторую «старомодность» его ритмики, часто сближающую его с поэтами XVIII века.

Возвратимся, однако, к «ледяной пустыне» души поэта и к его преодолению декадентства. Чем можно было растопить этот лед, как можно было выйти из пустыни? В чем можно было искать спасения? «Зову людей, ищу пророков, о тайне неба вопиющих», — звал и искал Андрей Белый; одно время ему казалось, что спасение найдено в том дешевом «магизме», которым любили

щеголять декаденты конца XIX века («Встреча», 1903 г., посвящено Валерию Брюсову[18]). Но скоро он понял, что это был лишь «черный морок», марево, и настал «очарованию конец» (из неизданного четверостишия)[19]. Нет, спасение только — в Боге. Но где он? и как имя его?

О где ты, где,
О где ты — Бог?
Откройся нам, священное дитя...
О, долго ль ждать,
Шутить, грустя,
И умирать?
Над тополем погас кровавый рог.
В тумане Назарет.
Великий Бог!
Ответа нет...

*(«Сомненье, как луна...» 1901 г.)*

К тому времени, когда Андрей Белый пришел в литературу, старшие декаденты от самообожествления уже пришли к Богу; они поняли, что гибнут, замерзают в своем крайнем индивидуализме, и стали искать спасения — в Христе грядущем. Конец мира — «при дверях», не в переносном, а в буквальном смысле; быть может, сегодня же вечером, а может быть и через год-два приидет во славе своей Христос на Страшный суд и спасет весь мир, растопит лед и изведет из пустыни; спасет весь мир, а декадентов — особливо, ибо они — чающие, сухие сучья для костра Господня, и, быть может, на них падет первая искра вселенского пожара. Такова, например, была в то время проповедь Д. Мережковского, его чаяние светопреставления на днях сих, вот-вот, при жизни нашей. Но Андрей Белый имел другого, подлинного учителя в этой области — Владимира Соловьева, и эсхатологические чаяния его отразились еще на первом детском произведении Андрея Белого — мистерии «Пришедший» (1898—1903 гг.)[20].

Влияние Владимира Соловьева — крупнейший факт в жизни и творчестве Андрея Белого, который нельзя переоценить; и сам А. Белый видел в этом учителе своем — путь спасения. «Спокойно почивай: огонь твоей лампадки мне сумрак озарит» («Владимир Соловьев», 1902 г.). Эсхатологические чаяния, вне которых непонятен Андрей Белый, имели свой исток в проповеди последних лет Владимира Соловьева, этого, быть может, единственного в то время подлинного «символиста»; и если А. Белый — «символист», то лишь как ученик Вл. Соловьева. Эсхатология, во власти которой жил А. Белый, преодолевая декадентство в 1900—1904 гг., вся пошла от «Трех разговоров» и заполнила собою душу молодого поэта, спасая его от льда и от пустыни; он ждал свершения великих мировых событий.

Какое грозное виденье
Смущало оробевший дух,
Когда стихийное волненье
Предощущал наш острый слух!..
В грядущих судьбах прочитали
Смятенье близкого конца;
Из тьмы могильной вызывали
Мы дорогого мертвеца: —

это был Владимир Соловьев. И он —

Из дали безвременной глядя,
Вставал в метели снеговой
В огромной шапке меховой,
Пророча светопреставленье...

*(«Сергею Соловьеву», 1909 г.)*

Так вспоминал впоследствии Андрей Белый, так чувствовал он в то время; его «вторая симфония» — развитие только что приведенных стихов. И не один раз еще вспоминал Андрей Белый о том громадном влиянии, какое имел над ним Владимир Соловьев — об этом он подробно говорит в целом ряде статей («Апокалипсис в русской поэзии», 1905 г.; «Владимир Соловьев», 1907 г. и др.); недаром указывает он в этих статьях на тот «роковой и глубокий смысл», какой получил в его жизни Вл. Соловьев, явившийся для него «предтечей горячки религиозных исканий»[21]. Вл. Соловьев помог ему преодолеть стеклянную пустыню «декадентства», помог ему выйти в «символизм»; и путь исхода был — эсхатологический. Чтобы ознакомиться с этой борьбой, чтобы понять причудливое переплетение былого «декадентства» с побеждающей в душе Андрея Белого «эсхатологией», надо обратиться к четырем его «симфониям», особняком стоящим во всем его творчестве. А потом — мы снова вернемся к его поэтическому дневнику, к собранию его стихотворений.

## II

«Симфонии» — не случайно появившаяся в русской литературе форма; не случайна также постоянная тема статей Андрея Белого — тяготение всех современных искусств к музыке. «Близостью к музыке, — говорил он в одной из своих юношеских статей, — определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безóбразную непосредственность музыки» («Формы искусства», 1902 г.[22]; см. также «Песнь жизни», 1908 г.). Музыка — это основной тон, к которому обертоны — все другие формы искусства. Так думал Андрей Белый и с сочувствием повторял, подобно своим старшим товарищам, знаменитые слова:

De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours
. . . . . .
Et tout le reste est littérature...[23]

Замысел «симфоний» возник из этого ряда мыслей и достиг крайнего своего проявления в последней, 4-й «симфонии». Однако это презрение литератора к «littérature» никогда не мог провести в жизнь Андрей Белый; «rien que la musique» * — это никогда не удавалось ему, было не в природе его глубоко «мысленного» таланта; попытки же выдержать последовательно «симфонические формы» привели — мы увидим — к краху 4-й «симфонии». По существу же, все свелось к тому, что «симфонии» написаны ритмической прозой (например, 1-я «симфония» вся выдержана, грубо говоря, в дактило-спондеическом ритме), разбиты на короткие музыкальные фразки, иногда повторяющиеся, иногда «контрапунктирующие», друг другу. А «литература» — осталась литературой.

Первая «симфония» — «северная», «героическая» — написана в 1900 г. (напечатана же в 1903 году, после 2-й «симфонии»). Это еще вполне юношеское произведение, со многими пересекающимися влияниями, например влияниями Метерлинка и Ибсена: от первого — все эти лебеди, каналы, лотосы, камыши, которыми заполнена последняя часть «симфонии», от второго — главная тема: «ты выстрой башню и призови к вершинам народ мой... веди их к вершинам» (I, 7)[24]. Много внешних влияний старого «декадентства», с его любовью к «rien que la musique»; много аляповатостей и безвкусиц. «Месяц — бледный меланхолик», «любовь — вздох бирюзовых ветерков», «счастье — легкое, как сон волны», «холодная бездна забвения» — все это надо простить молодому поэту, хотя и позднее он не раз нет-нет да и «ляпнет» дешевой декадентщиной вроде: «молчаливый силуэт овеян тайной», «пропасть оскалилась тишиной», или «мостовая оскалилась железным смехом лопат»... Но если мы пройдем мимо этих частностей и вспомним, что первая «симфония» была действительно первым крупным произведением юноши-поэта, то не откажем ему и в большом даровании, и еще больше — в признании за ним немалых «надежд», которые он должен был осуществить. Он их и осуществил.

Содержание? — не в нем дело, автор хотел дать rien que la musique, но все же есть и «содержание». На поляне далеких северных лесов стоит «одинокая мраморная башня». (К слову: говоря о «символизме», не хотелось бы пользоваться голыми «аллегория-

* «ничего кроме музыки» (*фр.*).

ми», но невольно думаешь при этом об одинокой башне «я», стоящей в пустыне декадентства.) На одинокой мраморной башне живут много лет слабодушные король и королева, убежавшие из своей страны, от народа своего, детей сумрака. И растет на мраморной башне, в холоде одиночества, прекрасная королевна. «Так жили они на вершине башни, упиваясь высотой в своем одиноком царстве».

4. И показалось молодой королевне, что она — одинокая.
5. Одинокая.

. . . . . .

3. Часы текли за часами. Холодная струйка ручейка прожурчала: «без-вре-менье»...

И знает королевна, что скорее надо прожить безвременье, что нет спасения в ее одиночестве... Все это — чувства самого поэта, мы это знаем; но, конечно, не «декадентство» имел в виду Андрей Белый: замыслы его были космические, эсхатологические. Недаром довольно безвкусно сама Вечность «прижималась к щеке королевны своим бледномировым лицом»... И сама она говорит о себе как о «жене, облеченной в солнце»: «пурпур утренней зари загорится скоро над миром; будут дни, и ты увидишь меня в этом пурпуре»... И уже где-то вблизи бродит Христос, как блуждающий огонек... Но темные чары деются вкруг королевны; чарам этим подпадает и рыцарь ее, верный рыцарь Прекрасной Дамы: он чист душой, но во власти черной силы, и сам Сатана — «пасмурный католик» — готов им овладеть. Тема «симфонии» — борьба светлого и темного начала; наступил час — и «королевна спустилась с вершины башни, исполняя небесное приказание. Она шла побеждать мрак». Она победила и, побеждая, умерла. Умирает и рыцарь ее. И в светлом царстве они, «белые дети», радостно ждут наступления утра *последнего* дня... Так эсхатологическими чаяниями началось творчество Андрея Белого; суждено было ему, свершив круг, к ним и возвратиться... Кстати отметить: даже псевдоним он выбрал себе «эсхатологический», — известно апокалипсическое значение *белого* цвета. И в своей второй «симфонии» Андрей Белый несколько нескромно сам подчеркивал:

3. Его конь *белый*. Сам он *белый*: на нем золотой венец. Вышел он, чтоб победить...
5. Это наш Иван-Царевич. Наш *белый* знаменосец...
7. Там взрастет *белое* дитя, чтоб воссиять на солнечном восходе.

Но это только к слову; вернемся к первой «симфонии» Андрея Белого. Трудно не поддаться очарованию этой юношески слабой и юношески смелой вещи; многое в ней бледно, наивно, многое, наоборот, слишком кричаще и слишком «перемысленно»; но в об-

щем «симфония» эта действительно оставляет суровое, «северное», «героическое» впечатление. Вторая часть, рисующая черные силы, и третья, посвященная борьбе «мрака со светом», — во многих местах *заставляют верить* читателя; а в этом — цель художника. И четвертая часть — в ней действие происходит в каком-то своеобразном метерлинковском Чистилище — полна тихой радостью бездумного покоя и ожидания. Кто так начинал литературный путь, от того многого можно было ожидать в будущем.

Как, однако, смотрел сам автор на «содержание» своей «симфонии»? Была ли для него эта сказка — только сказкой? Или, заставляя читателя верить, как художник, сам он верил иной верою в «детей своей фантазии»? Это — не праздный вопрос, ибо ответ на него дает все позднейшее творчество Андрея Белого. «Самая сказка, — говорит он, — есть символическое отображение трансцендентного мира» («Кризис сознания и Генрик Ибсен», 1910 г.)[25]. Еще характернее в этом отношении статья «Магия слов» (1909 г.): в ней Андрей Белый подчеркивает, что *слово* есть творчество, единственная реальность среди мира отвлеченных понятий и сущностей. Мифическое творчество, в эпоху юности народов бывшее всеобщим и предшествовавшее творчеству эстетическому, теперь, наоборот, следует за ним в творчестве немногих мистически настроенных людей («символистов»). И когда такой человек говорит, например, «месяц белорогий», то хотя он и не утверждает существования мифического животного, белый рог которого в виде месяца видит на небе, но все же признает некоторую мифическую реальность, «символом» которой является образ: «месяц белорогий». И как раз по поводу этого выражения Андрей Белый говорит: «В глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения я не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный»...[26] Так говорил А. Белый в 1909— 1910 году, так чувствовал он и десятью годами ранее, когда писал свои первые симфонии. Для читателя великан Риза, играющий тучами, кентавр Буцентавр, королевна и рыцарь — убедительны как художественные образы; для автора они реальны как «символы» трансцендентного мира. Андрей Белый глубоко верит в иную, высшую реальность и великана Ризы, и королевны, и всех образов, созданных его поэтическим творчеством. Это надо всегда иметь в виду, изучая творчество Андрея Белого, одного из немногих подлинных «символистов» своего времени. Впрочем, о символизме речь еще впереди; вернемся к «симфониям».

Вторая симфония — «драматическая» (1901 года, напечатана в 1902 году) — неожиданно переносит нас от северных богатырей, от рыцарей мрака и светлой королевны — в Москву, к исходу XIX века, в наши дни. А раз «наши дни», то и все свойства (по

А. Белому) нашего времени: тоска, скука, ужас жизни, бессмыслица окружающего, все то, чем болел Андрей Белый в своем «космическом» одиночестве.

3. По разным направлениям тащились конки, а в небесах сиял свод серо-синий, свод страшный и скучный, с солнцем-глазом посреди...

5. И там... наверху... кто-то пассивный и знающий изо дня в день повторял: «сви-нар-ня».

«Без-вре-менье» — шептал кто-то в «первой симфонии», «свинар-ня» — повторяет кто-то во второй; но если человеческий мир есть «свинарня», то не обречен ли он животной гибели? И кажется уже испуганному автору, что гибнет мир, гибнет Европа. По крайней мере, у него погребают Европу «страшные могильщики», имена которых не названы, но которые легко разгадать: это Лев Толстой — «толстокожий Емельян Однодум», Ибсен — «норвежский лев», Ницше — «черная, голодная пантера, доканавшая Европу», Метерлинк — «бельгийский затворник», Гюисманс — «в костюме нетопыря и с волшебной кадильницей в руках», Оскар Уайльд — «певец лжи», Сар Пеладан или Сен-Поль-Ру-Великолепный — «парижский маг», Ломброзо и Макс Нордау — «курчавый пудель, тявкающий на вырождение», Джон Рескин — «заваривший сладкую кашицу современности», и, наконец, последний — папа римский, «неуместная пародия на христианского сверх-человека, кому имя сверх-бессилие»... Все они — «великие могильщики» и «великие мерзавцы» (!), ибо — учителя мерзости; каждый из них украшает корону умершей Европы своей «ложной драгоценностью»... И выходит тогда из Северного, Немецкого моря апокалипсический зверь с семью головами и десятью рогами, и все учителя мерзости восклицают: «Кто подобен зверю сему?»

«Великие мерзавцы» — довольно пестрая и странная, как видим, компания; но весь этот курьезный и не слишком разборчивый перечень противоположных имен показывает, что не в области искусства, философии и науки спасение человечества от «безвременья» и «свинарни»: спасти могут только эсхатологические чаяния, победить зверя может только Христос-грядущий. Но и у Христа-грядущего много ложных слуг, и задача «второй симфонии» — выявление их, насмешка над ними, насмешка над «крайностями мистицизма» («Предисловие» к симфонии). Тут и «Мережкович», он же, по-видимому, «и «Дрожжиковский», тут и «циничный мистик из города Санкт-Петербурга», В. Розанов, он же, по-видимому, и «Шиповников», и многие другие, скрытые под псевдонимами, ложные слуги Христа. Но больше всего высмеивается компания московских мистиков, ожидавшая с часу на час светопреставления и даже сделавшая попытку инсценировать его. «Золотобородый аскет», Сергей Мусатов, считается учителем

и главою их; а они — целой сетью покрыли Москву: «в каждом квартале жило по мистику; это было известно квартальному»...

4. Один из них был специалист по Апокалипсису. Он отправился на север Франции наводить справки о возможности появления грядущего Зверя.

5. Другой изучал мистическую дымку, сгустившуюся над миром.

6. Третий ехал летом на кумыс; он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву...

И поиски «зверя» увенчались успехом: специалист по Апокалипсису нашел семейство грядущего зверя, который еще не вышел из пеленок; «это был пока хорошенький мальчик, голубоглазый, обитающий на севере Франции»... Найдена и «жена, облеченная в солнце», коей предстоит родить младенца мужеска пола, младенцу же сему надлежит пасти народы жезлом железным: «жена» эта — синеглазая «сказка», жена толстого и добродушного московского купца. И сын у нее уже растет, синеглазый хорошенький мальчик с кудрями; ему-то в будущем и придется пасти народы. Все готово для апокалипсического действа, остается лишь открыть на это глаза людям. Но тут-то тяжелый удар падает на голову московских мистиков: им сообщают из северной Франции, «что *зверя* постигло желудочное расстройство, и он отдал Богу душу, не достигши пяти лет, испугавшись своего страшного назначения»... И другой удар, горший первого: младенец мужеска пола, синеглазый хорошенький мальчик с кудрями, оказывается девочкой, которую «жена, облеченная в солнце», и ее муж, московский купец, одевают мальчиком... Все проваливается, и московские мистики посрамлены.

Над кем смеялся в этой своей сатире Андрей Белый? «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» [27] Это был смех — над самим собой. Интереснейшая частность: весною 1900 года, слушая чтение «Повести об антихристе» Владимира Соловьева, Андрей Белый обратился к автору ее с вопросом: сознательно ли подчеркивает он свои слова о «тревоге, подобно дымке опоясавшей мир»? Вл. Соловьев ответил: «да, да, это так»... И позднее, в 1905 году, Андрей Белый с восторгом вспоминал «пророчество» Вл. Соловьева, считая, что оно исполнилось; «впоследствии слова о *дымке* подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана (остров Мартиника, 1903 год), и черная пыль, подобно сети, распространилась по всей земле» («Апокалипсис в русской поэзии», 1905 г.; ср.: «Владимир Соловьев», 1907 г.).

Пусть все это детски наивно, пусть даже смешно — но ведь не для Андрея Белого! А между тем — вспомните — в своей симфонии он потешается над людьми, которые изучали «мистическую дымку», сгустившуюся над миром, и это было только через год-

два после разговора с Вл. Соловьевым и года за три до статьи об «Апокалипсисе в русской поэзии». В чем же дело? Андрей Белый смеялся не над идеями «московских мистиков», а над действиями их: они поторопились, не так взялись за дело, в том грех их и ошибка; идеи же их, их веру Андрей Белый разделял. И носитель этой эсхатологической веры — Владимир Соловьев; его-то и выводит в своей второй симфонии Андрей Белый как предтечу и пророка великого изменения. Вставая из гроба, он бродит ночью по крышам московских домов и то «трубит в рожок», то «выкрикивает» свои стихотворения, усмиряя этим страхи и изгоняя ужасы... Он добродушно хохочет над мистическими измышлениями Сергея Мусатова и, пересиливая свой «священный хохот», утешается тем, что «первый блин всегда бывает комом»... Да, первый; но второй? Что второй блин не будет комом — в это верил Андрей Белый и сам ждал «исполнения сроков»; и сам он, годом-двумя позднее, с трепетом ждал Христа-грядущего в одну осеннюю ночь. Не дождался, но ждал: об этом говорит нам его прекрасное последнее стихотворение 1903 года[28]:

На сердце — безумное что-то...
И в теле — холодная дрожь.
Весь день не стихает работа, —
Подвозят пшеницу и рожь.

Телеги влекут, громыхая,
С полей многоверстных овес...
Недавно мне тайно сказали,
Что скоро вернется Христос.

Когда я молился, тоскуя,
Средь влажных, вечерних лугов —
«Холодною ночью приду я»,
Поднялся таинственный зов.

И грудь сожжена нетерпеньем...
И знаю: мечта — не мечта...
И жду с несказанным волненьем,
И жду... появленья... Христа.

---

Все было в дому зажжено.
В осенних плащах мы сидели...
Друзья отворили окно.
Тревожно в пространства глядели...

Какие-то люди прошли...
Забил колоток в полуночи...
И вот — с фонарями пошли...
Стояли... одни... в полуночи...

Пронизывал холод ночной.
Луна покраснела над степью.
К нам пес, обозленный, цепной,
Кидался, гремя своей цепью.

Кровавую ленту зари
Встречал пробудившийся петел...
Бледнели в руках фонари...
Мы звали; никто не ответил...

Одно это стихотворение показывает, что «осмеивание крайностей мистицизма» во второй симфонии было со стороны молодого автора плохо осознанным ударом по самому себе. Андрей Белый не понимал смешного положения человека, «осмеивающего крайности мистицизма» и в то же время восторженно рассказывающего о ночных прогулках Вл. Соловьева по крышам Москвы и о том, как жизнерадостный покойничек трубил в рожок и выкрикивал свои стихотворения. Пусть это шутка над святым, — ведь самое святое слабый человек часто прикрывает маской смеха, но и вне шутки — со всей серьезностью разделяет Андрей Белый веру «золотобородого аскета». Пусть тот не сумел взяться, но недаром же в конце «симфонии» выводятся «знающие», но пока «пассивные». Они говорят между собой о попытке золотобородого аскета инсценировать Апокалипсис и заявляют (т. е. устами их автор заявляет): «это была только первая попытка... Их неудача нас не сокрушит... И разве вы не видите, что *близко*... Что уже *висит над нами*... Что недолго осталось терпеть... Что нежданное — близится»...

В этих словах — сущность темы второй симфонии. «Осмеивание крайностей мистицизма» — это лишь сведение междупартийно-мистических счетов; сущность же — эсхатологические чаяния, которые так тесно связывают это полудетское и в целом очень слабое произведение Андрея Белого со всем его творчеством, от истоков и до самого конца.

Третья симфония «Возврат» (1902 г., напечатана в 1904 г.) развивает все те же темы в новых видах, в новых изменениях. Перед нами снова «оккультная» тема, перед нами снова связывание нашей «обыденности» с единой космической нитью. Обыденность наша — сон; еще королевна в первой симфонии молилась, чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна. Ибо —

И времена свиваются, как свиток,
И всё во сне...

*(«Голос», 1902 г.)*

И магистрант Евгений Хандриков — герой «Возврата» — «в душе своей таил надежду, что кругом *все сон*, что нет никого». Ибо

кругом — «свинарня», «безвременье», и Хандрикову страшно: «ужас и отчаянье кривили его лицо»... Но уйти от безвременья в «одинокое безвременье», в одиночество своей души — еще страшнее: «страшно было ему, страшно было ему в одиночестве»... И одиночество этой ледяной пустыни надо преодолеть — и можно преодолеть: стоит лишь вспомнить связь свою с вечносущим, с космическим. Великий старик, Вечность, в вневременном пространстве и внепространственном времени, на берегу лазурных вод ведет счет своему хозяйству, дает сто миллионов лет жизни созвездию Волопаса, обрекает на пожар созвездие Геркулеса, замораживает Сатурн; и несется вихревой столб, смерч мира, повитый планетными путями-кольцами, совершая свои вечные обороты. И играет на берегу лазурных вод камнями и волнами белокурый ребенок. Судьба его — еще и еще раз воплотиться в мир, еще и еще раз повториться, повторяя в своей земной жизни свою жизнь доземную. Его жизнь до-земная — первая часть «симфонии», его земная жизнь — вторая ее часть. И когда ребенок лазурных вод стал на земле Хандриковым, ему казалась сном его подлинная, космическая жизнь, в то время как подлинный сон — его земное прозябание. Надо преодолеть сон этой жизни, чтобы вернуться на свою космическую родину; и Хандриков преодолевает его — сперва безумием, в «санатории доктора Орлова», потом смертью. Это старая «достоевская» тема: быть может, болезнь (и особенно — душевная) есть лишь необходимое условие восприятия трансцендентного? А что касается этого «трансцендентного», то мы уже знаем веру Андрея Белого в то, что художественное творчество таит в себе символическое отображение потусторонней реальности. И художественно третья симфония ему очень удалась: это все еще очень несовершенная проба пера молодого таланта, но только большой художник мог заставить нас, как это делает Андрей Белый, больше поверить «сну» Хандрикова (первая часть симфонии), чем его нелепой и жалкой земной жизни. Но все-таки: безумие и смерть — неужели нет иного выхода из ледяной пустыни? И неужели «санатория доктора Орлова» — единственный путь религиозного ве́дения? Ответ явно недостаточен, более того — оскорбителен, и снова в четвертой симфонии Андрей Белый возвращается от космического к эсхатологическому.

Четвертая симфония, «Кубок метелей», писалась долго — с 1903 по 1907 год — и является последней из этого круга произведений Андрея Белого. Но если часто (это и Вл. Соловьев во второй симфонии expressis verbis* подтвердил) первый блин бывает комом, то здесь случилось решительно наоборот: комом вышел последний блин. Автор слишком перемудрил, — он пожелал напи-

* решительно (*лат.*).

сать действительно «симфонию», с сонатной разработкой тем, с двойным контрапунктом, с богатой «инструментовкой» слова. В предисловии он сам указывает, что симфония вся построена на «структурных вычислениях», и приводит для примера схематическую формулу, по которой построена одна из глав симфонии. Многие из тем он проводит десятки раз, давая после ясной «экспозиции темы» целый ряд разнообразнейших ее вариаций. Приведу пример: если сперва некий Адам Петрович (главный «герой») спрашивает в сердце своем, приникая к распятию: «кто может тебя снять со креста? — и распятый: ну, конечно, никто!», то вот первая вариация: «в окне вздохнули; кто может заснежить все? Вьюга сказала: ну, конечно, я!» Вскоре Адам Петрович снова спрашивает себя: «кто может мне запретить думать только о ней? Кто-то невидимый шепнул ему: ну, конечно, никто!» А тем временем мистический анархист Жеоржий Нулков крутит в гостиных мистические крутни и смеется в лукавый ус: «кто может сказать упоенней меня? Кто может, как мед, снять в баночку все дерзновения и сварить из них мистический суп? — Над ним подшутила метель: ну, конечно, никто!» А несколькими главками ниже, «золотоволосый анархист» (говоря о нем, Андрей Белый явно метит в Вячеслава Иванова) «кричал, наступая на всех: кто запретит мне все перепутать? Нулков взвыл: ну, конечно, никто!» И уже в самом конце симфонии тема эта снова проходит дважды, дважды меняясь. Сперва взывает метель: «кто убежит от меня? Нет, никто»... И, наконец, — «лающий пес, кровавой пастью оскаленный... иногда вилял хвостом: кто накормит меня? Нет, никто»...

Я проследил здесь далеко не за всем развитием одной второстепенной темы, но ведь таких — десятки! И все они расположены в симфонии на основании «структурных вычислений» автора, они пересекаются, повторяются, усложняются, сопровождаются затейливой «словесной инструментовкой». Построенная таким образом, вся четвертая симфония являет взору читателя вид хитроумнейшего словесного кружева, разбираясь в котором, совершенно забываешь о «содержании» (rien que la musique!). И вдруг с удивлением вспоминаешь, что есть и сюжет: Адам Петрович любит жену инженера, она его — взаимно, на пути их стоит черная сила, полковник Светозаров; дуэль Адама Петровича с инженером, смерть; инженерша, выявляя христианскую любовь, становится хлыстовствующей монахиней, и за ней приходит из «гробной лазури» Адам Петрович... В таком опошленном изложении трудно узнать новое прохождение перед нами всех тем первой симфонии. А между тем пред нами все темы, все те же лица, только в новом воплощении: тут снова перед нами и «пасмурный католик» (Светозаров), и королевна (Адам Петрович!), и ее окованный темными

силами рыцарь (инженерша!), — все те же, всё то же... И уже в самом конце симфонии, — а конец, как и всюду у Андрея Белого, конечно, эсхатологический — инженерша в гробной лазури оказывается «женой, облеченной в солнце», а Светозаров (как ему и по фамилии полагается) — Люцифером, драконом, которому «жена» сокрушает главу. Но и вся эта эсхатология, и вся «задача фабулы», о которой говорит в предисловии сам автор, тонет в «технике письма». Заканчивая эту свою четвертую симфонию, Андрей Белый написал небольшую статейку о романе А. Ремизова «Пруд»[29]: слабую сторону романа А. Белый находил в том, что большой роман расшит «бисерными узорами малого формата», тончайшими переживаниями души и тончайшими описаниями природы. «Прочтешь пять страниц — утомлен; читать дальше — ничего не поймешь. Отложишь чтение — забудешь первые пять страниц»...[30] Тонкими акварельными красками написана картина в сорок квадратных саженей. Так говорил Андрей Белый о «Пруде», но забыл «оборотиться на себя», на «Кубок метелей», а к нему это приложимо от слова и до слова.

Вся четвертая симфония — вещь насквозь «надуманная»; в ней аналитик убил художника: ему хотелось осознать тот «конструктивный механизм формы», которой были написаны предыдущие три его симфонии. Аналитик — осознал, но художник — недоумевает: «на симфонию свою я смотрел во время работы лишь как на структурную задачу, и я до сих пор не знаю, имеет ли она право на существование»... А так как и мистические переживания, невоплотимые в образы, не возведены путем искусства к связи с образами произведения (все это — авторские самопризнания, в «Предисловии» к четвертой симфонии), то автор и еще раз недоумевает: «есть ли предлагаемая симфония — художественное произведение?» И в этих «недоумениях» — приговор художника над произведением, невольное сознание ошибочности пути. Ибо, идя по твердому пути, хотя бы и никем не признанному, художник не «недоумевает», а сознает свою высшую правду.

Четвертая симфония была последней: дальше по этому пути не было дороги, ибо вся четвертая симфония в целом — несомненное поражение, провал художника, образец того, как не должен творить художник. Перегроможденность формы при тончайшем письме отдельных частей симфонии (первая часть — метель, вторая — золото, третья — ветер, четвертая — небо) делают из этого произведения замечательный литературный факт, но в то же время подписывают ему смертный приговор как произведению художественному. Содержание же «Кубка метелей» снова вводит нас в круг эсхатологических чаяний как единого исхода из ледяной пустыни, из снежных метелей.

## III

Четыре симфонии и по форме, и по содержанию составляют законченный круг в творчестве Андрея Белого. Форма их, по замыслу, попытка крайнего импрессионизма, крайнего индивидуализма, крайнего «декадентства»; содержание их — попытка «символизма» (под которым понимается мистическое мировосприятие и творчество), борьба с сущностью «декадентства», с ледяной пустыней бессмыслия и космического одиночества. И казалось бы — выход найден. Из пустыни изведет не безумие, не гнозис, находящийся на излечении в санатории (тема третьей симфонии), не «священная любовь» хлыстовского радения (тема четвертой симфонии), но единственно — Христос-грядущий... Недаром эсхатологические чаяния проникают собою всю ткань всех четырех симфоний Андрея Белого, этих замечательных юношеских его опытов художественного творчества. Эти же чаяния проявились еще нагляднее в юношеской его мистерии «Пришедший» (1898—1903 гг.), очень «молодом» произведении, в котором много грома и шума — кометы, вихри, ливни, град, — есть и Христос-пришедший, но нет только подлинного дыхания мистического чувства.

Но, конечно, наиболее ярко должны были отразиться чаяния Андрея Белого в его поэзии, в том поэтическом дневнике, который представляют собою его стихотворения. Уже самое первое из них[31] говорит о чаянии Христа-грядущего, и только в этом чаянии — спасение поэта, изведение из темницы души его:

Из-за дальних вершин
Показался Жених озаренный.
И стоял он один,
Высоко над землей вознесенный.
Извещали не раз
О приходе владыки земного.
И в предутренний час
Запылали пророчества снова.
И лишь света поток
Над горами вознесся сквозь тучи.
Он стоял, как пророк,
В багрянице — свободный, могучий.
Вот — идет... И венец
Отражает зари свет пунцовый.
Се — венчанный телец:
Основатель и бог жизни новой.

*(«Видение», 1900 г.)*

Так открывается собрание стихотворений Андрея Белого; мы увидим, каким стихотворением оно заключается, замыкая круг развития поэта.

Этим начинается ряд стихотворений 1900—1904 гг., гласящих об эсхатологических чаяниях, о «мистерии». Второе «Видение» (1900 г.) снова говорит о пришествии Христа: «Вот близится время... Вот придет днем воскресным с утренними облаками»...[32] И с трепетом ждут его пришествия — «Чающие» (1901 г.): «они надели розы красные, с атласно-белым стали знаменем. Их молньи осеняли пламенем»...[33] И чающие должны чутко ждать, ибо наступают «Священные дни» (1901 г.), когда «ужасная тайна в душе шевелится», когда деревья сада «грозно шумят о Пришествии Новом, простерши свои суковатые руки»... И в горы уходит поэт — «один, один... средь гор... ищу Тебя» («Один», 1902 г.); и в тихий сельский храм ветерок доносит желанную весть:

Ветерочек пронес
Золотой перелив;
В безысходности нив
Пронеслось, пронеслось:
«Показался Христос!»

*(«Весть», 1903 г.)*

И когда он показался — распались цепи гроба, в котором чувствовал себя поэт; ибо тлел в гробу он, безвинная жертва времени: «бесплодны жалобы... безвинны жертвы... Столетия проходят сном унылым... Столетия не восстаю я, мертвый»... И вдруг —

Гроб распахнулся, завизжала скоба...
Мне улыбался, грустно онемелый,
Старинный друг, склонившийся у гроба...

. . . . . .

Перекрестясь, отправились мы оба
На праздник мирового воскресенья.
Там — восставали мертвые из гроба,
Здесь — слышалось таинственное пенье.
Оделись дали радостью багряной.
Сверкали дали сладостно парчою.
Исус Христос безвременной свечою
Стоял один в своей одежде льняной.

*(«Старинный друг», 1903 г.)*

Вот — путь и избавление, изведение из темницы, спасение от стеклянной пустыни декадентского и космического одиночества, от всяческого «бессмыслия». И поскольку Андрей Белый осознает себя «символистом», мистиком — растет его ненависть к «декадентству», от пут которого он освобождается. «Вчерашний индивидуализм современного искусства жалко выродился, — говорит Андрей Белый в одной из статей 1906 г. («Место анархических теорий»). — Мы выстрадали себе право на осторожность и недоверие

(к попыткам преодоления индивидуализма), ведь мы одни из первых индивидуалистов стали сознавать узость индивидуализма»...[34] Здесь, как и везде у Андрея Белого, пишется «индивидуализм», а читается «декадентство». И к этому заживо разлагающемуся декадентству он беспощаден; для него позднейший декадент — это только «бледно-юный трупик с небрежным, бритым лицом, трупик, припахивающий разложением» («Литератор прежде и теперь», 1906 г.)[35]; и как «пророк безличия» осуждается типичнейший из декадентов — Пшибышевский (1908 г.). Наоборот, всякое преодоление декадентства влечет его к себе; и когда это преодоление связано с эсхатологической верой — он готов стать учеником этих учителей и пророков второго пришествия. Еще так недавно Андрей Белый делал иронические выпады против «Мережковича» («2-я симфония»), а теперь, в 1902—1903 году, он, хотя и на короткое время, становится учеником и союзником Мережковского.

Как раз в это время Мережковский убежденно проповедовал о близком светопреставлении; мы знаем, что своим путем Андрей Белый давно уже пришел к этой вере. В журнале «Новый путь» 1903 года появилось письмо к Мережковскому «студента-естественника»[36]; студент заявлял, что он, что они — слышат трубные гласы, пророчествующие о светопреставлении: «мы ждем, мы готовимся!» — восклицал «студент-естественник», и это был не кто иной, как Андрей Белый. Исследование Мережковского «Толстой и Достоевский», в котором прозвучала вера в близкий конец мира, «было для меня — вспоминал позднее Андрей Белый — призывом февральской вьюги предвесенней, поющей о дне восстания из мертвых»... («Мережковский», силуэт, 1906 г.)[37]. Но тут же лежало и начало отчаяния Андрея Белого, начало его сомнения в истине своей эсхатологической веры: живую веру убил Мережковский мертвыми словами. Это о себе, конечно, говорит Андрей Белый: «Если вы критик, поэт и мистик, Мережковский заставит поверить вас, что наступил конец мира... и потом закончит схоластической схемой: "везде раздвоение: это сила Христа борется с силой Антихриста". И тут скроется от всех — по всей пирамиде своих книг пройдет на вершину своей башни, усядется в облаках с подзорной трубой»... («Мережковский», 1907 г.)[38]. И быть может, — думает Андрей Белый, — Мережковский давно уже замерз на вершине своей башни, — все того же крайнего индивидуализма, которого он не мог растопить ни своей «религиозной общественностью», ни, ранее, своей эсхатологической верой. И даже веру Андрея Белого он заморозил словами, «вялыми диалектическими упражнениями». Около 1904 года Андрей Белый испытывает тяжелый душевный переворот: его оставляет вера в близость Христа-грядущего, в грядущее вместе с ним спасение; вчера еще Андрей Белый ждал Христа, а сегодня он уже не ждет

никого, кроме лже-Христа... Вчера еще он слышал вечный зов земли: «Объявись — зацелую тебя!» («Вечный зов», 1903 г.), а сегодня он пишет непосредственно следующее за «Вечным зовом» стихотворение «Не тот»[39], характерное уже по заглавию.

Мглой задернут восток.
Дальний крик пролетающих галок...
Это — он... И венок
Он плетет из фиалок.

На лице его тени легли...
Его голос так звонок.
Поклонился ему до земли.
Стал он гладить меня, как ребенок.

. . . . . .

Он, как новый Христос,
Просиявший учитель веселья,
В лепестках белых роз,
С чашей странного зелья,

И любя, и грустя,
Показался из дали,
Как святое дитя;
Он — в закатно-янтарной печали.

Но когда он, приявший венец, сел на трон, то «голос бури мировой проговорил глухо, сердито, и тени грозные легли»... И вот — «от стран далекого востока мы все увидели вдали седобородого пророка... И царь испуганный... — корону сняв, во тьму бежал»... И багряница его — в лохмотьях, сам царь — запуган и жалок, и на его «лице снеговом — голубые безумные очи»... Это — «не тот», не Мессия, которого так ждала душа Андрея Белого; это лишь — «сон сумасшедшего» (так раньше называлось это стихотворение)[40].

Начинается целый ряд стихотворений, посвященных развенчиванию лже-Мессии и горькому осмеиванию былых своих чаяний и упований. Дерзкая мечта недавнего былого о «нашем Иване-Царевиче, нашем *белом* знаменосце» — находит язвительный ответ в стихотворении «Жертва вечерняя» (1903 г.):

Стоял я дураком
В венце своем огнистом,
В хитоне золотом,
Скрепленном аметистом.
Стоял один, как столп,
В пустынях удаленных,
И ждал народных толп
Коленопреклоненных.

Я долго, тщетно ждал,
В мечту свою влюбленный...
На западе сиял
Смарагд бледнозеленый;
И — палевый привет
Потухшей чайной розы...
На мой зажженный свет
Пришли степные козы.
«Будь проклят Вельзевул,
Лукавый соблазнитель!
Не ты ли мне шепнул,
Что новый я Спаситель?»
Как сорванная цепь
Жемчужин — льются слезы...
Помчались быстро в степь
Испуганные козы.

Так печально закончились былые мечты и упования. И в следующем же стихотворении «Мания» (1903 г.) перед нами снова безумный, возомнивший себя Христом, безумный с исступленным видом, сам сознающий «безумий напор». «Ну, что ж? На закате холодного дня целуйте мои онемевшие руки; ведите меня на крестные муки»... И опять следующее стихотворение «Лже-пророк» говорит нам все о том же, все о том же: о тяжелом крушении недавней жаркой веры.

Проповедуя скорый конец,
Я предстал, словно новый Христос,
Возложивши терновый венец,
Разукрашенный пламенем роз.
Запрудив вкруг меня тротуар,
Удивленно внимали речам.
Громыхали пролетки; и — там
Угасал золотистый пожар;
Повисающим бурым столбом
Задымил остывающий зной...
Хохотали они надо мной,
Над безумно смешным лже-Христом.
Яркогазовым залит лучом
Я поник, зарыдав как дитя;
Потащили в смирительный дом,
Погоняя пинками, меня...

И вот лже-Мессия уже — за решеткой («Дурак», 1903 г.), и слышит он прежний вечный зов земли: «объявись — зацелую тебя»; но он уже бессилен, уже побежден, не победив... «Утихает дурак; тихо падает на пол из рук сумасшедший колпак»... Если теперь в стихотворении Андрея Белого появляется Христос, то это уже лже-Мессия, и конец его — за решеткой сумасшедшего дома; и сам поэт первый произносит тяжелое слово: «безумный»...

Он, потупясь, сидел
С робким взором ребенка.
Кто-то пел
Звонко.
Вдруг
Он сказал, преисполненный муки,
Побеждая испуг,
Взявши лампу в дрожащие руки:
«Се дарует вам свет
Искупитель...
Я не болен: нет, нет!
Я — Спаситель».
Так сказав, наклонил
Он свой лик многодумный...
Я в тоске возопил:
«Он — безумный!»

*(«Безумец», 1904 г.)*

И Мессия кончает — в сумасшедшем доме: «да, ты здесь! да, ты болен!», — как бы не верит еще сам себе поэт. А мессианству своему верит только один он, безумец, возомнивший себя пророком. Последнее из этого круга стихотворений, пока заканчивающее собою весь «мессианский цикл», показывает уже нам былого пророка — в больнице:

Рой отблесков... Утро... Опять я свободен и волен.
Открой занавески: в алмазах, в огне, в янтаре —
Кресты колоколен. Я болен?.. О нет — я не болен.
Воздетые руки — горé, на одре, в серебре...

Там — в пурпуре зори... Там бури... И — в пурпуре бури.
Внемлите, ловите: воскрес я — глядите: воскрес!
Мой гроб уплывает туда — в золотые лазури...
Поймали, свалили: на лоб положили компресс.

*(«Утро», 1907 г.)*

Это мастерское стихотворение — последняя точка над былыми мессианскими чаяниями; компресс на лоб — вот чем кончились былые пламенные ожидания Мессии. И отныне на долгое время главная ненависть обманутого ложными пророчествами поэта — лжепророк, Пер Гюнт[41], в какие бы перья он ни рядился. Лжепророк, отважно бросающийся в бездну эсхатологии, оставляет теперь Андрея Белого недоверчивым: «только каменные козлы, — говорит ядовито он, — на рога бросаются в бездну»... Теперь его душа среди тех, которые уже «пропылали мистикой апокалипсиса» и которые теперь «улыбаются детским экстазам прошлого, отошедшим вдаль» (таковы, по его мнению, герои Ибсена). «Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широковещательных апокалипсических экстазов,

если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики» («Ибсен и Достоевский», 1905 г.)[42]. Благородное одиночество! — вы видите: с чем поэт был, с тем и остался. А «кабацкая мистика» — это былые эсхатологические чаяния! И если иногда еще прорываются былые чаяния и упования, ожидания «конца Всемирной Истории» («Апокалипсис в русской поэзии», 1905 г.), то это лишь последние зарницы, вызванные грозою 1905 года. В общем же холодно смотрит (или хочет смотреть) поэт на былое свое горение; освобождается он от власти пророков и лжепророков. Он говорит о религиозно-эстетической критике Мережковского: «мы в нее уверовали. Много ждали от нее. Думали мы — загорится пожар небывалый... Мы ждали новых времен. Новые времена не принесли новостей... Мы преклонились пред будущим. Но теперь, когда будущее запоздало... мы призываем с пути безумий к холодной ясности искусства, к гистологии науки, к серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания. Мы опять в горах. На перевале к лучшему будущему нас встречают туманы. Мы опять одни» («Отцы и дети русского символизма», 1905 г.)[43]. Все это — характернейшие признания и о своем прошлом, о попытке спастись от ледяной пустыни путем безумия, и о своем настоящем — вновь одиноком и вновь нуждающемся в исходе.

Но каков бы ни был этот исход — старые пути отвергнуты. «Теперь мы трезво и строго смотрим на шумиху слов о религиозном возрождении мира». Теперь с ядовитой иронией вспоминает Андрей Белый о том, как «кто-то выскакивал на общественную трибуну заявлять о приближении конца мира», и о том «мистериальном наркозе», которому сам он был столь подвержен («Искусство и мистерия», 1906 г.)[44]. Теперь он борется с всяким «пергюнтством», иногда попадая на время под его влияние: к этой болезни Андрей Белый всегда был очень восприимчив. Одно время, в 1904—1905 году, он поддается влиянию Вяч. Иванова, начинает говорить о вихревом круговороте пронизанных друг другом переживаний, слитых музыкою в дионисическое пламя и ведущих к обрядам кругового действа, мечтает о хороводах и тихих плясках и считает «замечательно глубоким» мнение, что «орхестра — необходимое условие мистерии — есть средоточие форм всенародного голосования»[45] («Маска», 1904 г.; «Апокалипсис в русской поэзии», 1905 г.). Но этот мираж скоро рассеялся, и Андрей Белый не щадит ударов по новому лжепророку. Слова о «мистерии соборного творчества» напоминают ему теперь мистерию мюнхенцев вокруг пивной кружки и свидетельствуют, по его мнению, об оскудении литературы. А Россия и без того покрыта «орхестрами» — хороводами, но не радует в ней поэта «соборное творчество нецен-

зурных слов»...[46] И ядовито представляет он себе Государственную Думу в виде «орхестры», с хорегом Вяч. Ивановым («Литератор прежде и теперь», 1906 г.; «Мюнхен», 1906 г.; «Театр и современная драма», 1907 г.; «Настоящее и будущее русской литературы», 1907 г.). Наконец, в четвертой симфонии довольно сердито расправляется Андрей Белый с «золотоволосым мистиком», который «прыгал в небо, но полетел вниз, и красиво врал»... А с «Жеоржием Нулковым», мистическим анархистом, в этой четвертой симфонии даже не в меру жестоко поступлено.

Так расправлялся Андрей Белый со всеми миражами, которые стояли на его пути. Но путь эсхатологический, мессианский путь, был теперь оборван. И в отчаянии взвывал поэт: «мы пойдем, мы не можем топтаться на месте: но... куда пойдем мы, куда?» Куда он пошел — мы увидим; остаться на месте он не мог:

Всю-то жизнь вперед иду покорно я.
Обернуться, вспять идти — нельзя...

*(«Жизнь», 1906 г.)*

Андрей Белый — вечно ищущий, вечно пылающий, в этом его человеческая и творческая сила. Не перестал искать он и теперь, оборвавшись на своем «пути безумий», на своем эсхатологическом пути.

## *IV*

Христос грядущий обратился в лжепророка, мистическая проповедь начала девятисотых годов — в «кабацкую мистику» и «мистическое хулиганство». Спасение от ледяной пустыни — во втором пришествии, коего сроки не сегодня-завтра: с этим Андрей Белый покончил, это он горько осмеял, — осмеял еще заблаговременно, во «второй симфонии», а позднее — в ряде стихотворений 1903—1904 гг. Кончилось все лже-Мессией; кончилось все — сумасшедшим домом. И не в том беда, что сидит он в сумасшедшем доме: там может сидеть и подлинный «пророк»; беда в том, что сидит там лжепророк. И так как он лжепророк, то снова остается поэт в своей стеклянной пустыне; снова мы слышим от него слова об одиночестве и о холоде в горах. Надо искать новый путь спасения: «обернуться, вспять идти — нельзя»... И спасения надо искать теперь не только от одиночества, но и от лжепророчества.

Непосредственно за стихотворением «Безумец» (1904 г.; оно отчасти приведено выше) — начало нового круга тем и переживаний Андрея Белого; начинаются они стихотворением «Изгнанник» (1904 г.). Путь и спасение — в земле, в «золотистых хлебных пажитях», в человеке, истину земли нашедшем; спасение от лжепророчества — и, быть может, для самого лжепророка — бе-

жать в поля, приникнуть к земле, к земле своего народа, к самому народу. Так начинается полоса «народничества» Андрея Белого, его «тяги к земле».

Я покидаю вас, изгнанник, —
Моей свободы вы не свяжете.
Бегу — согбенный, бледный странник —
Меж золотистых хлебных пажитей...
Меня коснись ты, цветик нежный,
Кропи, кропи росой хрустальною.
Я отдохну душой мятежной,
Моей душой многострадальною.

А за «Изгнанником» следуют «Арестанты» (1904 г.), много бурь перенесшие в жизни; теперь они вырвались на волю — «все забудем: отдохнем здесь, в волнах седой ковыли». За арестантами — «Странники» (1904 г.), которые «былое развеяли — убежали в пустынное поле... и, вздохнув, о страданьи забыли»... И сам поэт — вырвался на волю: «здравствуй, желанная воля, свободная воля, победная, даль осиянная — холодная, бледная»... («На вольном просторе»; ср. «Шоссе», 1904 г.). «Я изранен в неравном бою, — говорит о себе поэт: — ...я в поля ухожу»... («Отдых, 1905 г.). И целый круг стихов так и озаглавлен: «В полях» (1907 г.); в полях находит отдых и спасение даже былой лжепророк.

Средь каменьев меня затерзали,
Затерзали пророка полей.
Я на кость — полевые скрижали —
Проливаю цветочный елей.

Облечен в лошадиную кожу,
Песью челюсть воздев на чело,
Ликованьем окрестность встревожу, —
Как прошло: все прошло — отошло.

Разразитесь призывные трубы
Над раздольем осенних полей!
В хмурый сумрак оскалены зубы
Величавой короны моей.

Поле — дом мой. Песок — мое ложе.
Полог — дым росянистых полян.
Загорбатится с палкой прохожий —
Приседаю покорно в бурьян.

Ныне, странники, с вами я: скоро ж
Дымным дымом от вас пронесусь.
Я — просторов рыдающих сторож,
Исходивший великую Русь.

*(«Полевой пророк», 1907 г.)*

Теперь на вольной воле — все забыто: «душа, от скверны, душа, остынь! И смерти зерна покорно из сердца вынь» («Пустыня», 1907 г.). Настоящее — не страшно, «не страшна ни тоска, ни печаль мне», страшна лишь память о былых путях безумия: «юность, моя золотая! годы, разбитые втуне!» («В полях», «Город», 1907 г.). Но все-таки страшен по-прежнему прежний враг, от которого и в полях нет спасения; ибо и в полях «крайний индивидуалист» — один: спасся от лжепророчества, но не спасся от одиночества. В былые дни он все отдал — городу; «все отдал, и вот я один»... «Один. Многолетняя служба мне душу сдавила ярмом... Ужели я в жалобах слезных ненужный свой век провлачу?..» («На рельсах», «На улице», 1904 г.).

И еще до «полей» (и после них) душу поэта охватывает отчаянье: нет для него путей жизни, нет исхода из ледяной пустыни («Отчаянье», «Дома», «Меланхолия», 1904 г.; «Пир», 1905 г.).

Край пустынен и нем.
Нерассветная твердь.
О, зачем
Не берет меня смерть!

*(«Прохождение», 1906 г.)*

«Земля» — не спасла, ибо не так спасаются «землею»; «земля» не спасла, и там, где поэт надеялся найти путь жизни, там, «в полях», теперь для него «мирового хаоса забормотало колесо» («Паук», 1905—1908 гг., — слова, впоследствии вычеркнутые поэтом)[47]. Его «стезя» — не там; и хотя «там ветр дохнет — в полях поет — туда зовет», но поэту нет спасения и на этой единой стезе:

Да, верю я: иной стези
(Да, верю я) —
Не встретишь ты: пройди, срази,
Срази меня!
Мне жить? Мне быть? Но быть — зачем?
Рази же, смерть,
В тот час, как серп — медяный шлем —
Разрежет твердь.

*(«Стезя», 1907 г.)*

Земля не спасла. Но — «просторов рыдающих сторож, исходивший великую Русь» — народ русский? Не в нем ли спасение? В 1905 году былой «студент-естественник», проспавший годы пробуждения России и ждавший только трубных апокалипсических гласов, открыл наконец глаза и что-то увидел. Январские события 1905 года он пережил в Петербурге[48] и наконец почувствовал, что «что-то доселе спавшее всколыхнулось. Почва зашаталась под ногами»; и он воскликнул: «верю в Россию! Она — будет. Мы — будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства.

Россия — большой луг, зеленый, зацветающий цветами»... («Луг зеленый», 1905 г.)[49].

И он попробовал подойти к России, к народу, найти в нем путь своего спасения. Он подошел к нему внешне — полюбил, содрогнулся, испугался, отчаялся; но одно время он весь был под его обаянием. Это время «некрасовских мотивов» в его поэзии, совпадающее с временем расцвета его поэтического творчества. Вообще с 1903 года Андрей Белый как поэт шел вперед семиверстными шагами. Его «бытовые» стихотворения — «Поповна», «Бурьян» (1905 г.), «Телеграфист», «Каторжник» (1906 г.) — замечательны не только новыми темами, но и богатством «инструментовки», и богатством ритмических вариаций, и отточенностью образов. Навсегда врезывается в память его бродяга, который «в родную деревню, *пространствами стертый*, бредет»... Или: «протопорщился избенок криворотый строй»... Этого — не придумаешь, это может увидеть только художник. Такие строки, как знаменитое «кругом крутые кручи», или «сметает смехом смерть»[50], или такие строфы, как при описании «родины» (1908 г.) —

...стаи несытых смертей
Над откосами косами косят,
Над откосами косят людей[51], —

такие строки и строфы унизывают собою стихотворения Андрея Белого, переливаются ассонансами, аллитерациями, богатой «инструментовкой» букв, слогов и слов. Его великолепный круг «пьяных песен», его жуткие «похоронные» («Веселье на Руси», «Осинка», «Горе», 1906 г.; «Песенка камаринская», 1907 г.; «Отпевание», «У гроба», «Вынос», 1906 г.) — никогда не забудет, кто хоть раз их прочел. И быть может, прекраснейшее, богатейшее из всех этих стихотворений — «Друзьям» (1907 г.), которое когда-нибудь будет напечатано во всех хрестоматиях:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом,
Снесите ему цветок.
На кресте и зимой, и летом
Мой фарфоровый бьется венок.

Цветы на нем побиты.
Образок полинял.
Тяжелые плиты!
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, больно!
Я не виноват.

Пожалейте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —

Вернусь...

Эта минута личного отчаянья почти совпала с новым отчаяньем поэта — отчаяньем в России, в русском народе. Поэт подошел к «Глухой России» (так озаглавлен круг его стихов 1908 г.)[52], но не нашел в ней пути спасения. «Мать Россия! Тебе мои песни, о, немая, суровая мать!» — восклицал поэт «Из окна вагона» (1908 г.), но разве можно видеть Россию «из окна вагона» или из окон «Станции» (1908 г.), где «в огнях буфета мужчина средних лет над жареной котлетой колышет эполет»... Но стоит поэту только отойти от прямых рельсовых путей в глубь страны, где «плещут облаком косматым по полям седым избы, роем суковатым извергая дым», как сразу — «сердце — оторопь объемлет, очи — темень ест» («Деревня», 1908 г.). Деревня испугала поэта. «Здесь встречают дни за днями, ничего не ждут: Дни — за днями... Год — за годом... Вновь за годом — год... Недород — за недородом»... И души народной за этой темнотой поэт не увидал. Он внешне подошел к народу, внешне описал его любовь («Свидание», «Любовь», 1908 г.), ревность («Ревность», 1908 г.), преступление («Предчувствие» и «Убийство», 1908 г.), разгул («Купец», «В городке», 1908 г.). «Трынды, трынды, балалайка, трыкалка моя!» — это очень мило, но неужели же только здесь — народная душа? Андрей Белый пытался подойти, полюбить, но «не дошел», испугался и отшатнулся; в этом отношении особенно характерен ряд его великолепных «пьяных» стихотворений. Просвета не видит он ни с какой стороны; вся русская жизнь для него — «только ругань непристойная, кабацкая: кабаки огнем моргают ночкой долгою над Сибирью, да над Доном, да над Волгою»... И сверху донизу вся Россия — в пьяном чаду, убивающем всякий росток живой. Вот замечательное «Веселье на Руси» (1906 г.):

Как несли за флягой флягу —
Пили огненную влагу.

Д'накачался
Я.
Д'наплясался
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

Эх!
Людям — грех.
Эх!
Курам — смех.

По дороге ноги-ноженьки туды-сюды пошли.
По дороженьке вали-вали-вали —

Да притопатывай!

Что там думать, что там ждать?
Дунуть — плюнуть: наплевать!..

Гомилетика!
Каноника!

Раздувай-дувай-дувай
Моя гармоника!

Дьякон пляшет
— Дьякон, дьякон —
Рясой машет
— Дьякон, дьякон...
Что такое
— Дьякон —
Смерть?

— «Что такое?
То и это:
Носом — в лужу,
Пяткой — в твердь»...

. . . . . .

Раскидалась в ветре — пляшет —
Полевая жердь:

Веткой хлюпающей машет
Прямо в твердь.

Бирюзовою волною
Нежит твердь.

Над страной моей родною
Встала — Смерть.

И на этот раз, казалось бы, — смерть безысходная: где еще искать спасения? Глухое отчаянье сдавливает душу поэта: «просторов простертая рать, в пространствах таятся пространства; Россия, куда мне бежать от голода, мора и пьянства?» («Русь», 1908 г.). И вот на этой простертой рати просторов — «стаи несы-

тых смертей над откосами косами косят, над откосами косят людей»... Надо вспомнить и то, когда говорились эти слова. Это были годы послереволюционного «черного террора», годы сотен виселиц, годы развала так называемой «интеллигенции», годы отчаяния не одного Андрея Белого, но многих и многих, более сильных, чем он, людей. Какое же бессилие должен был почувствовать он, былой «декадент», бесконечно далекий от всякой «общественности», подходивший к народу как «крайний индивидуалист», не увидевший в народной душе ни пути, ни просвета? Что увидел он в ней, как мистик, — об этом мы еще узнаем из его романа «Серебряный голубь»; а пока — беспросветное «Отчаянье», мрачное и глубокое:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

*(1908 г.)*

От былых безумных чаяний — к не менее безумному отчаянию: таков был путь Андрея Белого. От былого «Золота в лазури» (заглавие первого сборника его юношеских стихотворений) — к «Пеплу» и «Урне» (сборники стихов 1904—1909 гг.), в которых поэт собрал пепел сожженного былого, пепел своей души: вот его поэтический путь. «Еще золото в лазури далеко от меня — в буду-

щем», — говорит теперь поэт; но как выйти на этот светлый путь — он сам теперь не знает. Изменили все пути, — и как раз к этому же времени, к 1908—1909 году, изменил и еще один путь, путь философской критической *мысли*.

## V

«Мы призываем с пути безумий — к серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания», — возглашал Андрей Белый в 1905 году[53]. «Мысль» — новый путь спасения, противоположный первому, эсхатологическому пути. Это проявилось в ряде теоретических статей Андрея Белого; в них он выступает как критик, философ, теоретик «символизма», строитель экспериментальной эстетики, но всё те же искания лежат и за этой его работой.

Во время «пути безумий» — Кант был для Андрея Белого синонимом всего безжизненного, мертвого: «в соседней комнате... — был ужас отсутствия и небытия; там лежала на столе *Критика чистого разума*» («2-я симфония», 1901 г.). Но когда «путь безумий» привел к лжепророчеству, Кант стал для поэта противовесом «безумной» мистике; с 1904 года начинается внимательное изучение поэтом философии, в частности — теории познания, не перешедшее, однако, порога добросовестного дилетантства. Как бы то ни было — теории познания не миновать: в ней одной, думает теперь поэт, спасение от «хулиганствующей мистики», от «словесного пьянства» расплодившихся декадентов, символистов, мистиков. И он приглашает всех этих господ на выучку «в Марбург, к Когену, Наторпу, или во Фрейбург (к Риккерту), потому что мы хотим честных доказательств, а не Парок бабьего лепетанья» («Теория или старая баба?», 1907 г.)[54]. И он, поскольку может, погружается в «мысль», стараясь найти в ней жизненный путь, решающую «теорию».

Появляется целый ряд его статей на темы философии и теории познания: «О научной догматике»[55], «О границах психологии» (1904 г.), «О целесообразности» (1905 г.). Во всех их много отдельных интересных мыслей, особенно из области теории искусства, но, повторяю, дальше добросовестного дилетантства автор в них не пошел. Вот одна из сравнительно позднейших статей Андрея Белого — «Проблема культуры» (1909 г.)[56]; вся статейка в десять страниц переполнена вместо доказательств — ссылками: самый ученический прием. «Вундт говорит... проф. Троицкий говорит... Риккерт говорит... Геффдинг говорит... Ренувье говорит ... по Канту... по Ницше... по Бергсону... прав Гёте... прав Дж. Ст. Милль... Спенсер определяет... Виндельбанд указывает»... — вся статья пересыпана этими ссылками, и все-таки автор обнаруживает в ней мало знакомства с историей вопроса о «прогрессе», главной темой статьи.

Вообще попытка Андрея Белого сойти с «пути безумия» на строгий путь критической мысли не могла не закончиться полной неудачей. Ему казалось, что острым мечом мысли (слово Баратынского)[57] можно разъять жизнь — и снова соединить ее, вдохнуть в нее душу живу силою стройной философской системы; ему казалось, что если теория познания есть острый меч разъединяющий, то дальнейшая метафизика есть мертвая и живая вода, вновь соединяющая и воскрешающая. Но он скоро убедился, что если разъять мысль на ее основные начала еще и можно, — для этого существует теория познания Канта и его школы, — то никто не в силах после этого вновь соединить разъятое: гносеология убивает метафизику. Андрей Белый почувствовал, что для него «логизм» убивает жизнь. И, памятуя об опасностях былого «пути безумий», беспомощно бьется поэт в сети специальных философских вопросов, то восхваляя «психологизм» Липпса, то выдавая его головой строгому «логизму» Гуссерля. Вот, например, статьи «Магия слов» (1909 г.) и «Кризис сознания и Генрик Ибсен» (1910 г.). В первой из них поэт готов признать, что гносеология зависит от ряда психологических предпосылок, во второй — берет назад это признание; сердце манит его к первому, ум склоняет ко второму. И он падает духом, тщетно пытаясь отстоять «цельность жизни» (см. характернейшую статью «Искусство», 1908 г.); он готов отдаться гносеологическому пессимизму, готов вернуться на прежний «путь безумий». «Всякое познание, — говорит он, — есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую... Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия» («Магия слов», 1909 г.)[58]. Сердце побеждает ум: поэт восстает против строгого и сурового «логизма» во имя былого «пути безумий», во имя мистических восприятий; «дуализм между сознанием и чувством» решается, конечно, в пользу последнего. «Чувство обязывает нас быть мистиками», — говорит поэт, ибо только «в этих несказуемых чувствах открывается перед нами мир трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств»; а между тем сознание убивает эту мистику чувства, сводя ее к главе из психофизиологии. Против этого восстает поэт; для него «всякое переживание действительности... — запредельно познанию, неразложимо, непостижимо... мистично» («Кризис сознания и Генрик Ибсен», 1910 г.)[59]. Так расчищает себе поэт дорогу для выхода на прежний «путь безумий», к которому он еще должен вернуться...

Долой Канта! Ибо снова для поэта Кант — «гениальный мертвец», ибо его философия, его теория познания — лишь метафизика, лишенная содержания, ибо кантианские нормы познания — «просто набор слов»...

19 Зак. 3458

Оставьте! В этом фолианте
Мы все утонем без следа!
Не говорите мне о Канте!!
Что Кант?.. Вот... есть... Сковорода...

*(«Мефистофель», 1908 г.)*

В этом полушуточном, робком повороте — гораздо больше решимости и серьезности, чем хочет представить Андрей Белый; переход от Канта к мистику Сковороде намечает поворот Андрея Белого на старое направление, на новые тропы. И недаром впоследствии герой романа «Петербург», потерпевший крушение на Канте, находит спасение в древней восточной мистике и — в изучении философии Сковороды. Это — еще придет; теперь же — «Мефистофель» нашептывает поэту дерзкие речи о «гениальном мертвеце» философии...

О, пусть тревожно разум бродит
И замирает сердце — пусть,
Когда в очах моих восходит
Философическая грусть.

Сажусь за стол... И полдень жуткий,
И пожелтевший фолиант
Заложен бледной незабудкой.
И корешок, и надпись: Кант.

Заткет узорной паутиной
Цветную бабочку паук —
Там, где над взвеянной гардиной
Обвис сиренью спелый сук.

Свет лучезарен. Воздух сладок.
Роняя профиль в яркий день,
Ты по стене из темных складок
Переползаешь, злая тень.

С угла свисает профиль строгий
Неотразимою судьбой.
Недвижно вычерчены ноги
На тонком кружеве обой.

Неуловимый, вечно зыбкий,
Не мучай, а подай ответ!
Но сардонической улыбки
Не выдал черный силуэт.

*(«Искуситель», 1908 г.)*

Теперь поэт — «цветная бабочка», которую чуть не заткал паук узорной сетью паутины философических схолий; впоследствии, в романе «Петербург», он пытался изобразить гибель души в этой

гносеологической паутине. Теперь поэт раздвояется: «взор убегает вдаль весной: лазоревые там высоты... Но — “Критики” передо мной, их кожаные переплеты... Вдали — иного бытия звездоочитые убранства... Но, вздрогнув, вспоминаю я об иллюзорности пространства»... («Под окном», 1908 г.). Прежде — и так еще недавно! — поэт звал всех за собою в Марбург; теперь для него «профессор марбургский Когэн — творец сухих методологий»... («Премудрость», 1908 г.)

Уж с год таскается за мной
Повсюду марбургский философ.
Мой ум он топит в мгле ночной
Метафизических вопросов.

. . . . . .

На робкий роковой вопрос
Ответствует философ этот,
Почесывая бледный нос,
Что истина, что правда... метод.

. . . . . .

«Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могилок, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок;

Рассеется она, как дым:
Она не жизнь, а тень суждений»...
И клонится лицом своим
В лиловые кусты сирени.

Пред взором неживым меня
Охватывает трепет жуткий;
И бьются на венках, звеня,
Фарфоровые незабудки.

Как будто из зеленых трав
Покойники, восстав крестами.
Кресты, как руки, ввысь подъяв,
Моргают желтыми очами...

*(«Мой друг», 1908 г.)*

Так отождествил Андрей Белый кантианство с кладбищенской философией, так отошел он от «гениального мертвеца», Канта; «логизм» он захотел победить жизнью, началом *творчества*, которое он теперь всюду противопоставляет теоретико-познавательным схемам. В сущности это был далеко еще не окончательный разрыв с кантианством, это был лишь разрыв с «Марбургом» и переход к «Фрейбургу»[60]: Андрей Белый начинает восторгаться «изумительными работами» Риккерта, в философии которого его

пленило учение о ценности, о познании как форме творческой деятельности, о творчестве как принципе познания. Первенство «творчества» над «логизмом», первенство непосредственных переживаний — этому Андрей Белый отводит теперь много места на страницах своих статей. Пусть Кант был гениальный мыслитель, но он *не жил*, он был только «восьмым книжным шкапом среди семи книжных шкапов своей библиотеки»... А между тем — «*жизнь есть личное творчество*», подчеркивает Андрей Белый; и личное творчество — выше искусства, выше науки, выше философии («Искусство», 1908 г.). Одно время он требовал даже отказа от искусства, как от пройденного пути; надо, чтобы прошедший через искусство творец не писал драм, а был бы «мистагогом новой жизни», чтобы за пределами искусства родил бы художник творчество религии — «теургию» («Театр и современная драма», 1907 г.; «Брюсов», 1907 г.). Несколько лет спустя Андрей Белый исполнил это свое еще детское требование («теургию» он проповедовал еще в 1902 году) и пошел к «творящим религию», но, к счастью, не отказавшись от подлинного творчества, от искусства.

Вопросами искусства, теорией его, давно уже занимался Андрей Белый. Первая его статья — очень робкая, ученическая — была построена целиком на эстетике Шопенгауэра («Формы искусства», 1902 г.). И позднейшие статьи часто бывали наивны и неудачны; таковы «Будущее искусство» (1907 г.), «Принцип формы в эстетике» (1906 г.) — попытка построить, не без влияния Фехнера, законы *формальной эстетики*. Но, расставшись с «логизмом», Андрей Белый дал ряд замечательных, особняком стоящих статей, открывающих совершенно новые горизонты в «экспериментальной эстетике». На примере поэзии он показал, что эстетика имеет свой собственный, особый метод исследования, как точная наука о формах искусства, в частности, в лирике — о формах сочетания слов. Статьи «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» (все — 1909 г.) — имеют для будущего здания эстетики значение, которое еще не оценено, но которое трудно переоценить: это — открытие нового метода изучения ритмического строения стиха. Русское стихосложение не метрическое, а ритмическое, и бесконечное разнообразие этой ритмики, ввиду присутствия неударяемых (или, по Андрею Белому, «полуударяемых») слогов в метрической стопе, остроумно изучает графическим приемом Андрей Белый. В итоге он приходит к целому ряду прочно установленных выводов о ритмике русских поэтов двух последних веков; и интересно, что эти «объективные» выводы в общем совпадают с той «субъективной» оценкой, которую прилагала к русской поэзии столь ненавистная Андрею Белому «критика» и история литера-

туры. Как бы то ни было, но он ясно доказал, что главная реформа русской поэтической ритмики была произведена Батюшковым и Жуковским, что Пушкин лишь завершил реформу, что наиболее богатым ритмически поэтом XIX века был Тютчев; целый ряд не менее интересных выводов относится и к современным поэтам. Метод Андрея Белого, конечно, не свободен еще от ряда пробелов (указывалось, например, что при изучении ритмики нельзя обходить вопрос о цезуре), но ведь это только первый камень, и основателем здания русской научной эстетики — «учения о ритмике» — по справедливости будет считаться Андрей Белый.

Но это — слишком специальный вопрос, который не место разбирать здесь подробнее. Возвращаюсь вообще ко взглядам Андрея Белого на искусство. «Символист», он был и одним из самых обстоятельных теоретиков символизма; «ценность», «творчество», «Фрейбург» — дали ему возможность более строго обосновать учение о символизме, чем он делал это раньше, в юношеских своих статьях. Интересно проследить последовательное развитие взглядов Андрея Белого на «символизм», начиная с курьезного детского определения, высказанного им в предисловии ко «второй симфонии» (1901 г.). Смысл этой «симфонии» — говорил там Андрей Белый — троякий: музыкальный, сатирический и идейный. Совмещение в одном отрывке всех трех смыслов и есть «символизм»! Это только курьез; но уже в статье «Символизм, как миропонимание» (1903 г.) совершился переход от курьезного к серьезному: теперь для Андрея Белого символизм есть мистическое искусство, «теургия», идеалом которой является «мистерия». И хотя все это — еще довольно робкие попытки построения теории символизма, хотя и здесь еще автор путем к символизму считает Шопенгауэра, однако уже и здесь всяческому «логизму», с его признанием непознаваемости «нумена», сущности мира, противопоставляется «символизм», сущность эту интуитивно познающий («Критицизм и символизм», 1904 г.). И такой «символизм» — всегда мистичен, всегда религиозен, ибо отражает собою мистику мирового Символа: мистическое начало человечества есть мировая Душа, отношение к ней Логоса есть мировой Символ, исток земного «символизма» («Окно в будущее», 1904 г.). И потому «символизм, начинающий ряд новых связей между явлениями», является преодолением декадентства, «субъективной точки зрения индивидуализма», ибо «исходя из понятия об индивидуальном переживании мы перешли к символизации этих переживаний» («О целесообразности», 1905 г.)[61].

Во всем этом много верного — и прежде всего верно основное определение символизма как цельного мировоззрения, на основе которого строится проникнутое «мистикой» творчество. Эта основа всегда оставалась незыблемой у Андрея Белого. Но в приложе-

нии и в развитии своей теории он не раз запутывался в разнообразнейших противоречиях. В статьях о Чехове (1904 г.) он сделал Чехова «реалистическим символистом», исходя из того положения, что в отношении к принципу творчества всякий художник — символист, и что неизбежен «символизм всякого творческого воплощения» («Принцип формы в эстетике», 1906 г.). И долго не мог он выбраться из этого логического ухаба о символизме всякого творчества, о тождестве слов символизм и искусство: «символизм — это и есть искусство. Романтическая, классическая, реалистическая и сама символическая школа — только способ символизации образами переживаемого содержания сознания. И потому-то смешны противоположения реализма символизму»... («Детская свистулька», 1907 г.)[62]. А вскоре символизмом оказывается не только всякое творчество, но и всякое познание («Теория или старая баба», 1907 г.), — и тогда символизм окончательно становится той ночью, в которой все кошки серы. Упорно твердя о «символизме реализма» и «реализме символизма», Андрей Белый забывает, что с его же точки зрения символизм есть реальность мистического опыта, а реализм есть символизм в отношении акта творчества, и что знак равенства между этими двумя разнородными явлениями — основная логическая ошибка. И отсюда — нелепейшая путаница в терминологии. Только что Чехов был «реалистическим символистом», только что была речь о «реализме символизма» — как вдруг оказывается, что «в Чехове скрещиваются *противоположные* течения — символизм и реализм», что есть лишь «точка совпадения реализма и символизма», лежащая в основе всякого творчества; только что символизм был *всем* — и искусством, и познанием, как вдруг оказывается (и очень справедливо), что у нас нет еще «почти ни одного строго символического произведения»... («Чехов», 1907 г.).

Эта путаница слов не должна нас смущать. Еще долго вертелся Андрей Белый в этом словесном заколдованном кругу, спорил с Вяч. Ивановым об идеализме и реализме символизма, об его «идеореализме», вводил новые и новые подразделения, говорил о «символизме классическом» и «символизме романтическом» («Смысл искусства», 1907 г.; «Об итогах развития нового русского искусства», 1907 г.; «Брюсов», 1907—1908 гг., и др.). Но все эти слова не должны закрывать от нас основной истины, лежащей за ними, истины о символизме как мистическом мировосприятии. Для подлинного символиста «смысл искусства — только религиозен», а «религиозный смысл искусства — эзотеричен»; религиозный же смысл искусства есть лишь следствие «религиозного смысла жизни», следствие внутренней связи, выводящей «мистику» из хаоса чувств («Смысл искусства», 1907 г.; «Кризис сознания и Генрик Ибсен», 1910 г.). Подлинный символист должен

быть мистиком не по словам, а по переживаниям; и вот почему так мало у нас символистов, так мало произведений подлинного символизма (по признанию самого же Андрея Белого) и так много всяческого псевдосимволизма. «Быть может, никто из нас не есть истинный символист», — говорил en connaissance des causes* Вячеслав Иванов, интереснейший писатель, жестокий враг рационализма, весь пронизанный сущностью рационализма до последних глубин; его «символизм», его «мистицизм» — та маска, которою он скрывает, часто сам от себя, свой подлинный лик. Где маска, где лицо? Разобраться в этом трудно бывает современникам, и редкие подлинные символисты тонут в толпе окружающих носителей личин символизма. Но вот подлинный, явный символист по мировосприятию — Владимир Соловьев; и неудивительно, что он так резко ополчился в середине девяностых годов против первых «русских символистов», в которых было все от декадентства и ничего — от символизма[63]. Из этих псевдосимволистов выработались позднее замечательные поэты, вроде Валерия Брюсова, но не они были наследниками Владимира Соловьева. Таким наследником хотел быть и был Андрей Белый, временно отказавшийся от мистики, сошедший «с пути безумий», но неизбежно возвратившийся на него после ряда годов, посвященных тяжелым поискам.

И на этот путь привела Андрея Белого теоретическая мысль; теория символизма, продуманная до конца, заставила его понять, что если внешним проявлением мистицизма является символизм, то внутренним выявлением символизма является мистика, и путь этот искренний символист должен проделать до конца. Построить теорию символизма может и человек, вполне рационалистически настроенный; символист должен оправдать ее жизнью и творчеством: hic Rhodus, hic saltus[64]. Как ответил на это Андрей Белый жизнью — мы увидим; как отвечал он творчеством — мы видели. И новый, последний его ответ в области художественного творчества — «трилогия», три его романа, из которых до сих пор (1915 г.) исполнены два. Эти два романа, особенно второй из них — высшая точка творческого пути Андрея Белого, богатое оправдание тех надежд, которые подавал молодой поэт.

## *VI*

Роман «Серебряный голубь» (1907—1909 гг.) — первая часть задуманной Андреем Белым трилогии «Восток или Запад»; несмотря на ряд промахов и ошибок, несмотря на то что роман этот не может быть и сравниваем по значению и по исполнению со вторым романом трилогии — он все же крупное завоевание автора,

---

* со знанием дела (*фр.*).

большое произведение русской литературы. По форме — это наследие Гоголя; по содержанию — развитие прежних мучительных вопросов и исканий Андрея Белого.

Если Вл. Соловьев был духовным учителем Андрея Белого, то учителя формы он, ко времени написания романа, пожелал найти в Гоголе. Еще в 1905 году он, восставая против «безвкусицы Достоевского» (которому за это во втором своем романе заплатил усиленную дань), звал «назад к Гоголю»; и в статьях его этого времени начинает преобладать гоголевская стилистика, о слоге Гоголя он готов написать целое исследование — и действительно впоследствии кое-что вскрывает в нем остроумно и интересно («Гоголь», 1909 г.). «Серебряный голубь» сразу начинается с «гоголизмов»; рассказ ведет то сам автор, то внезапно надевает он личину Рудого Панька. «Уже два года тому, — ведет рассказ автор, и вдруг прорывает страницу знакомое лицо пасечника: — нет, позвольте: когда горела коноваловская свинарня? Поди, три уж года, как свинарня сгорела»... Но то, что у Гоголя в устах Рудого Панька так естественно и живо, часто выходит у Андрея Белого никчемно, изломанно, надуманно; часто раздражает (это и к «Петербургу» относится) желание автора во что бы то ни стало быть остроумным. К тому же, описывая в этом романе «народ», Андрей Белый употребил для пущего реализма гнетущий по своему безвкусию прием, возвращая нас к худшим произведениям Николая Успенского и «бытовиков»: он пожелал точно «записать» народный говор — и обратил этим многие диалоги романа в нечто ужасное. Ефтат, иетта, убек, аслапажденье, абнакнавенна, натапнасть, нивазможна, с флаккам, слапотнава храштанства, сопственной — это в конце концов становится невыносимо, эта безвкусица режет глаз и ухо. Ведь художественное произведение — не диалектологическая запись говора; и записывал автор — грубо, неумело, преувеличенно. Для «реализма» он делал это, или наоборот, для «символизма», чтобы провести черту между подлинным народом и тем, который составляет секту его «голубей»? И в том, и в другом случае это прием очень наивный и, что еще хуже, очень безвкусный, обидно пачкающий интересный роман аляповатой суздальской мазней. И все-таки, несмотря на подобные ошибки — роман в целом твердо задуман и крепко выполнен; некоторые главы его, некоторые сцены — например, последний день жизни Дарьяльского и его смерть — незабываемо врезываются в память навсегда.

Роман этот Андрей Белый задумал тогда же, когда в стихах его звучали некрасовские звуки, когда, сойдя с «пути безумий», он захотел искать спасения в земле, в России, в народе; но в самом народе, в секте «голубей», поэт Дарьяльский нашел горший путь безумия. Земляной, темный мистицизм «голубей» почуял «своего» в московском студенте, поэте Дарьяльском: «если бы разуме-

ли они тонкости пиитических красот, если б прочли они то, что под фиговым укрылось листом, нарисованным на обложке книжицы Дарьяльского, — да: улыбнулись бы, ах какою улыбкой! Сказали бы: он — из наших»... И наоборот, Дарьяльский, весь погруженный в мир Древней Греции, считает «своим» — народ: «мнилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — Древняя Греция»... Здесь — бессознательное возрождение элевзинских таинств, путь жизни новой; и во имя этой тайны поэт бросает салонный и эстетствующий мистицизм и припадает к мистицизму народному, темному, земляному. Здесь нет салонной болтовни, а есть «оккультное делание»: накатывает «дух» и рождается «пресветлый юноша-дитя»; и не эстетика здесь, а заскорузлые в навозе пальцы рябой Матрены, хлыстовской богородицы, ради которой бросает Дарьяльский свою невесту, светлую Катю. Столяр Кудеяров, глава «голубей», пользуясь Матреной, запутывает Дарьяльского паутиной нутряной, черной, безумной мистики; с этого нового «пути безумий» надо скорее бежать или погибнуть на нем. Дарьяльский пытается бежать слишком поздно, когда он уже весь запутан в паутине — и «голуби» убивают его. Но куда же убежать ему, если бы даже он и мог? С «безумного» Востока на рационалистический Запад?

«Голуби» — это Восток, это темная, нутряная, не нашедшая еще пути сила, — «ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел»... И Дарьяльскому шепчут: «Проснитесь, вернитесь обратно — на Запад... Вы — человек Запада; ну, чего это пялите на себя рубашку? Вернитесь обратно»... Запад — это сила разума, сила знания; а всеобщее мировое воскресение — в соединении восточного и западного полюсов. «В тот день, когда к России привьется Запад — всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька — Жар-птица»... А пока — безумный Восток столь же неприемлем, как и слишком разумный Запад...

Но уже теперь намечается соединительный путь, — в романе он выражен в эпизодическом лице культурного полунемца Шмидта (Запад!), прилагающего разум и знание к оккультизму (Восток!). Он хочет спасти Дарьяльского, он открывает ему «ослепительный путь тайного знания», и Дарьяльский «было уже чуть не уехал с ним за границу — *к ним, к братьям*, издали влияющим на судьбу», но темный Восток победил в душе Дарьяльского. Так или иначе, но впервые тут «теософский путь» намечается как путь спасения; от чего отказался Дарьяльский — проделал вскоре сам Андрей Белый. Пусть учеником лысого Шмидта является пока один только смешной Чухолка, «студент-химик, занимав-

шийся оккультизмом, бесповоротно расстроившим бедные его нервы»: пройдет несколько лет — и сам Андрей Белый поедет за границу, на выучку к Шмидту — к доктору Штейнеру...[65] А пока — Дарьяльский гибнет в тине безумной, нутряной восточной мистики, в петле, в яме, точно так же, как герой второго романа, Николай Аполлонович Аблеухов, скоро погибнет в тине духовного нигилизма... — восточного или западного?

«Петербург» — второй роман (1911—1913 гг.), вторая часть трилогии, и в нем Андрей Белый достиг пока вершины своего творческого пути. В нем как бы «сводка» всего того, чем до сих пор жило прошлое творчество поэта, и для тех, кто не знаком с этим прошлым, — многое в романе только загадка, только непонятная тарабарщина. А между тем роман, казалось бы, очень не сложен; это роман, казалось бы, на двойную тему: о революции и провокации... Действие — в Петербурге, в 1905 году; Николай Аполлонович, студент, сын важного «сенатора», Аполлона Аполлоновича Аблеухова (в котором многое внешне взято от Победоносцева) — опрометчиво связал себя обещанием перед некоей «партией». Знаменитый «неуловимый» террорист Дудкин дает ему на хранение «сардинницу ужасного содержания» — бомбу с часовым механизмом, а провокатор Липпанченко, видное лицо и в «охранке» и в партии, тайная пружина всех событий, — от имени партии анонимно требует, чтобы Николай Аполлонович подложил эту бомбу своему отцу. Узнав об этом, догадавшись о провокации, больной, сходящий с ума Дудкин убивает Липпанченко. Но бомба — уже заведена Николаем Аполлоновичем... и случайно унесена в другие комнаты ничего не знающим, но что-то смутно подозревающим отцом. Сын в ужасе всюду ищет бомбу, хочет бросить ее в Неву... но бомба взрывается ночью в пустом кабинете, убивая духовно и отца: он думает, что сын хотел его убить, — и сына: он не может разуверить в этом отца. Вот сухой скелет, «фабула» романа; но разве дело в этом скелете?

Изображена революция; — но, конечно, «быта» революции здесь вовсе нет, а если и есть, то неверный, шаржированный (вроде описания митинга), совершенно невероятный. Террорист Дудкин идет к главарю боевой организации, Липпанченко, и гордится тем, что он, Дудкин, потомственный дворянин, а Липпанченко как-никак — разночинец... Одна эта совершенно невероятная «психология» показывает, что бытовой правды революции в романе Андрея Белого искать не приходится. И автор к этому более чем равнодушен; его интересует не «быт», а то, что скрыто под бытом — подоплека, сущность, душа революции. Вот Дудкин — «квинтэссенция революции»; не то важно, что некоторые обстоятельства его биографии списаны с жизни Гершуни («я удачно бежал: меня вывезли в бочке из-под капусты»), а важно то, что ре-

волюция для Дудкина — всеобщий нигилизм, «общая жажда смерти», «всеобщий нуль» в итоге. Реальный Дудкин думает, конечно, иначе; но так думает за него Андрей Белый. Вот другой полюс — отец и сын Аблеуховы. Казалось бы — сенатор Аблеухов просто Каренин, доведенный до предела, до шаржа; и в нем действительно многое есть от Каренина. Казалось бы, его любовь к прямым линиям, к «проспектам» — несложная аракчеевщина, за которой не ищите никаких глубин. А сын его весь запутан, аналогично отцу, в прямых линиях «логизма», сухие философские схемы его родственны прямым аракчеевским схемам его отца. «Николай Аполлонович был кантианец; более того: когэнианец», это был «самому себе предоставленный центр, серия из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих все — душу, мысль»: так расправляется с самим собой в лице Николая Аполлоновича беспощадный автор. Казалось бы — все это просто и не сложно. В действительности же, мы увидим, для автора и отец, и сын — бессознательные носители *космической* идеи. Здесь связь Андрея Белого одновременно и с Вл. Соловьевым, с его «панмонголизмом», и еще более с теософским (или «антропософским») учением Рудольфа Штейнера.

Не зная «теософии», нельзя понять ни отдельных мест, ни всего романа в его целом. И то, как Аблеухов, в центре власти своей, был «силой в ньютоновском смысле, а сила в ньютоновском смысле, как, верно, неведомо вам, есть оккультная сила», — и то, как переживания «влачились за ним отлетающим силовым и не видным глазу хвостом», и астральный сон Аполлона Аполлоновича, и «теософское» описание ощущений души после смерти тела — десятки и сотни таких мест романа представляются читателям невнятной тарабарщиной, а для верующих теософов — так ясны, так понятны! Верить мы не обязаны, знать же это учение интересно по многим причинам. Во всяком случае, не зная его, мы многого не поймем во всем романе Андрея Белого. Ведь и Николай Аполлонович, и революционер Дудкин сделаны, волею автора, бессознательными учениками теософской доктрины; по крайней мере, их переживания, их ощущения таковы, как будто они тщательно изучили и объемистую «Secret Doctrine» Блаватской[66], и многотомные печатные и рукописные, экзотерические и эзотерические книги и лекции Рудольфа Штейнера. Мыслил Николай Аполлонович по Канту, но налетела буря, и стал он чувствовать по Штейнеру. Только зная это, можно понять замечательный бред Николая Аполлоновича над «сардинницей ужасного содержания» и его многословный рассказ об этом бреде, о своих ощущениях, о «пульсации стихийного тела». Только зная это, можно понять то «космическое» значение, которое скрывается для автора за аракчеевской паутиной сенатора-отца и за кантианской паутиной студента-сына.

Оба они, Аблеуховы, потомки далекого монгольского предка, Аб-Лай-Ухова, — носители «монгольской» идеи, а идея эта — мировой *нигилизм*; здесь революция соприкасается с реакцией, бомба — с аракчеевщиной. В этой идее — грядущий на Россию, Россию Христа, «панмонголизм»; и оба они — и отец, и сын (да и революционер Дудкин) — бессознательно служат этой идее, верные борцы за нее, верные ее слуги. Лишь в момент бреда, в момент «пульсации стихийного тела» пелена спадает с глаз Николая Аполлоновича, и он понимает, «какого он духа», какой идее служит он, служат оба они — он, революционер, и его отец, столп реакционных сил. В бреду своем Николай Аполлонович видит пришедшего к нему «преподобного монгола», «преподобного туранца»: точно монгольский предок пришел требовать от него отчета. И Николай Аполлонович сразу вспомнил, что сам-то он — старинный туранец, что он уже «воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: — расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем»... Николай Аполлонович сразу понял, что «кантианство» его и есть порученное ему дело, расшатывание мертвым «логизмом» мировых устоев; его тетрадки с записями по метафизике «сложились перед ним в одно громадное дело — дело всей жизни, уподобились сумме дел Аполлона Аполлоновича. Дело жизни его оказалось не просто жизненным делом: сплошное, громадное монгольское дело засквозило в записках под всеми этими пунктами и всеми параграфами: до рожденья ему врученная и великая миссия, — миссия разрушителя»... И с тетрадками в руках бросается Николай Аполлонович к «преподобному туранцу»:

«Параграф первый: Кант. (Доказательство, что и Кант был туранец).

Параграф второй: ценность, понятая как никто и ничто.

Параграф третий: социальные отношения, построенные на ценности.

Параграф четвертый: разрушение арийского мира системою ценностей.

Заключение: стародавнее монгольское дело»...

Но «преподобный туранец» отвечает ему, что он неверно решает задачу, что не разрушить надо арийский мир, а заморозить его, что это дело жизни выполняет Аполлон Аполлонович — тот самый, на которого поднялась было рука его сына. «Вместо Канта — должен быть Проспект; вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и по комнатам, на вековечные времена; вместо нового строя— циркуляция граждан Проспекта, равномерная, прямолинейная; не разрушенье Европы — ее неизменность. Вот ка-

кое — монгольское дело»... И сам преподобный туранец превращается в Аполлона Аполлоновича...

Так ведут свою разрушительную работу отец и сын, реакционер и революционер, оба одинаково — мировые нигилисты; *мировой нигилизм* — та космическая идея, которую несут миру они, которую принесет с собою «панмонголизм». Здесь — царство Дракона, царство «пасмурного католика» первой симфонии, царство Антихриста, царство Сатаны; и сам он является в романе в персидском обличии под именем Шишнарфнэ, проводит бредовую ночь с революционером Дудкиным. Все монгольское — от духа тьмы, духа небытия, идущего на Россию. Недаром и революционер-провокатор Липпанченко, этот низший представитель нигилизма, вызывает со стороны Дудкина вопрос: «вы не монгол?»; недаром и Дудкину в ночных бессонных видениях мерещится «одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазами»; недаром он туманной ночью встречает автомобиль «с желтыми монгольскими рожами» — около Медного всадника... Встреча роковая и неизбежная, ибо в «панмонголизме», — а значит, и в «паннигилизме» — пересекаются судьбы мировые и судьбы России; «восток Ксеркса», восток Шишнарфнэ, должен в роковой мировой борьбе столкнуться с «востоком Христа». Предстоит великая, апокалипсическая борьба: Христа с Шишнарфнэ (впрочем, это еще мелкий бес), Христа с Драконом — там, во всей безмерности космоса, и России с Монголом — здесь, на земле. Исход борьбы не предрешен, и вот как о грядущих судьбах наших пророчествует и теософствует Андрей Белый:

«С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — надвое разделилась Россия, надвое разделились и самые судьбы отечества... Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится. Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет — брань небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родною землей. Если, солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о Солнце!..»

Вот последняя борьба Запада с Востоком, или, вернее, укрепленного Западом Востока Христа с Востоком Дракона; и здесь ось романа Андрея Белого, последняя его сущность, здесь глубокая связь поэта с учителем его юности, Владимиром Соловьевым, с его последней эсхатологической проповедью...

Панмонголизм! хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины Божией полно.

. . . . . .

О Русь! В предвиденьи высоком,
Ты мыслью гордой занята, —
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?..[67]

Не надо быть теософом, не надо быть и мистиком, чтобы верить в это «пророчество» о грядущей борьбе арийского мира с монгольским: весь ход истории делает неизбежной эту борьбу, которую современный мир оставляет в тяжелое наследство будущему*. Но для мистика борьба эта тесно связывается с эсхатологией — таково вновь построение романа Андрея Белого. И если в романе его перед нами туманом проходит в персидском обличии потомок «Ксеркса», торжествующий Шишнарфнэ, то и Христос не один раз проходит печальной тенью по страницам романа; в разных видах проходит «кто-то печальный и длинный», с бородой, «будто связкой спелых колосьев», и «свет струится так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев»... Является он и революционеру Дудкину, и мысленному отцеубийце Николаю Аполлоновичу. «Все вы отрекаетесь от меня... Все вы меня гоните... Я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете»... И побеждает — он, «некто печальный и длинный», побеждает и в душе Николая Аполлоновича, и в душе его отца, и в душе террориста Дудкина, побеждает после того, как страданиями преображается их душа: трагедией души очищены все они, ибо душевные страдания — Христу сопричтение. Это — вторая, внутренняя тема романа.

Но победа «России Христа» — не предрешена, не предрешена победа Медного всадника над «роковым лицом с узкими монгольскими глазами». В тяжелой борьбе исчезнет с лица земли Петербург — столица Аблеуховых, столица революционного и реакционного нигилизма, «праздная мозговая игра»; исчезнет с лица земли, расплывется туманом (тема Достоевского!)[69]. Ибо нет Петербурга: «это только кажется, что он существует»; нет и петербургского периода истории, — его стряхнет с себя Россия, как

* В статье «Испытание огнем» (1915 г.) я говорю об этом подробно[68].

отца и сына Аблеуховых. А как же тот, «чьей волей роковой над морем город основался», как же Медный всадник: с *кем* он? Куда путь его ведет Россию? В романе он видное действующее лицо. Это он сидит в кабачке перед лицом запутавшегося и погибающего Николая Аполлоновича, это его «многосотпудовая рука» грозит мировому нигилисту, это он приходит к революционеру Дудкину пробудить его от нигилистического сна — и «сызнова теперь повторялись судьбы пушкинского Евгения»; это он ведет революционера Дудкина убить гадину нигилизма, Липпанченко; перед ним, перед Медным всадником, падает Дудкин на колени, как перед Христом, с возгласом: «Учитель!» — и слышит гулкий голос: «Здравствуй, сынок!.. Ничего: умри, потерпи»... И весь нигилизм свой искупает революционер Дудкин кровью Липпанченки и своим сумасшествием. Но тут же — и насмешка темных сил, «диаволов водевиль» [70]: убив предателя ножницами, Дудкин «на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он...; усики его вздернулись кверху»... Он был гнусной пародией на того самого Медного всадника, которого назвал он — Учитель. И насмешка эта — не только над ним, но и над самим Медным всадником.

Но кем бы ни был Медный всадник, эманацией Христа или адовым Летучим Голландцем (в романе он — и то и другое) — путь России ведет ее к роковой борьбе с мировым нигилизмом, и когда придет время этой борьбы — тогда «исполнятся сроки». Когда-то Андрей Белый на юношеском «пути безумий» ждал, что сроки исполнятся не сегодня завтра, что сам он с друзьями, как евангельские мудрые девы, с фонарями в нощи встретят жениха; теперь он терпелив, он ждет ответа, но он верит, что «и не может быть никаких ответов пока; ответ будет после — через час, через год, через пять, а пожалуй, и более — через сто, через тысячу лет; но ответ — будет!» И ответ этот — все на тот же призыв, который звучал с первых страниц книг Андрея Белого, которым он заканчивает и одну из глав этого своего романа: «все о том, об одном: о втором Христовом пришествии... Ей, гряди, Господи Иисусе!»

Так вернулся в конце пути к своей исходной точке Андрей Белый; таков этот его замечательный роман, равного которому давно не появлялось в русской литературе; в нем достиг автор вершины своего творческого пути. Роман этот пока не всякому доступен — не только по теме, но и по выполнению. Написан он в соответствии с темой, массивно, грузно, громоздко, «вавилонно»; меньше влияния Гоголя, больше влияния Достоевского. Совершенно «достоевская» — сцена в трактире, где Николая Аполлоновича пытает некий чиновник охранки, точно Раскольникова Порфирий Петрович; еще больше от Достоевского — в кошмарной беседе Дудкина с Шишнарфнэ, где в некоторых местах даже отдельные фразы

взяты из кошмара Ивана Федоровича, его ночной беседы с Чертом[71]. И все-таки в целом у Андрея Белого все в романе — *свое*, переработанное, кровное. Описания лиц, характеров, положений ведутся не прямым путем, не по «прямой линии» (классический пример — Пушкин, «Капитанская дочка»); нет, точно спиралью ведет автор свои ходы, подходы, переходы вокруг лица или положения — грузно, громоздко; но вот в центре спирали оказывается в конце концов именно то, что хотелось автору: незабываемое лицо, незабываемое положение. И автор, заканчивая «спираль», заканчивая обрисовку лица, например Аблеухова, имеет право бросить читателю: «будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете, и его отныне ты не забудешь вовек!» И действительно, не забудешь вовек целый ряд лиц, целый ряд картин, иногда лишь эпизодических; таковы, например, сумасшествие и неудавшееся самоубийство некоего поручика Лихутина, ночные скитания по осенним улицам Петербурга Аполлона Аполлоновича, последний день жизни и смерть Липпанченко. Одни эти сцены могут показать, в какого большого художника вырос Андрей Белый в этом своем романе.

Но вместе с намеренной внешней громоздкостью построения, всюду, во всем романе, тонкая чеканная работа выполнения, шлифовки слова, «инструментовки» его; в этом сказался поэт, автор четырех «симфоний» и изысканий по ритмике. Когда-нибудь весь этот роман будет изучаться со стороны стилистики, ритмики, «инструментовки»; здесь можно привести только несколько примеров. Иногда мелочь: описание торжественного приема в некотором важном учреждении, где все «лак, лоск, блеск и трепет»; на этих словах «инструментовано» все начало третьей главы романа. Канцелярия с ее скрипом перьев, свист ветра в пустынных российских пространствах — «инструментованы» каждая по-своему, и прием, незамысловатый прием, использованный художником, несомненно, производит желаемое им впечатление; свистящие и шипящие звуки, точно сухой песок, пересыпаются по страницам. «Рассвисталась над пустырем холодная свистопляска; посвистом молодецким, разбойным она гуляла в пространствах самарских, тамбовских, саратовских, в буераках, в песчаниках, в чертополохах, в полыни, с крыш срывая солому, срывая высоковерхие скирды»... И так — целыми страницами, «инструментуя» на гласных, на согласных; пусть это очень искусственно — не в этом дело, лишь бы достигало цели. А насколько это достигает цели — можно судить хотя бы по замечательной сцене появления Медного всадника в бессонном бреду Дудкина: простой «инструментовкой» (три страницы!) на полнозвучное *а* и *р* (*л*) — достигается впечатление мощности, массивности шага Медного гостя, дробящего ударами гранит... Бессознательные приемы творчества прошлого

(впрочем, много сознательного было уже у Державина!) становятся с течением времени осознанными; в этом — завоевание техники, неизбежный путь развития всякого искусства.

Здесь надо остановиться — и вернуться к внутренней сущности романа, ко всему творчеству Андрея Белого. Повторю еще раз: в романе этом, высшем и замечательнейшем своем произведении, Андрей Белый, после многих духовных скитаний и странствий, снова вернулся на прежний, первый свой путь. Верный своим вечным мистическим устремлениям, он снова ищет спасения от ледяной пустыни на прежнем, первом пути преодоления земной действительности. Но есть и новое на этом пути, и новое это — истина *теософии*: в ней теперь спасение. Долго ли «истиной» этой удовлетворится Андрей Белый — вопрос будущего. Пока будем довольны и тем, что «истина» эта не погубила Андрея Белого как художника, не помешала ему создать «Петербург» — крупнейшее произведение современной русской литературы*.

## *VII*

Путь Андрея Белого был предопределен: и разочарование в научной философии, и изыскания по теории символизма неизбежно должны были привести его к новой попытке найти спасение на пройденном до конца мистическом пути. Теософия — это учение задело крылом не одного Андрея Белого, но и некоторых других представителей современной русской литературы, и будущему историку литературы, несомненно, придется производить раскопки в многотомной «теософии» нашего времени; без этого непонятны будут ни Андрей Белый, ни Вячеслав Иванов, ни многочисленные «Жеоржии Нулковы»[72] символизма и псевдосимволизма. Психолог и историк найдет немало интересного при изучении этой своеобразной секты нашего времени; историку литературы нельзя будет ее миновать.

Теософия была знакома Андрею Белому с самого начала его писательского пути. Во «второй симфонии» мы находим ряд ядовитейших насмешек над этим учением и его представителями, разными «теософами с рыжими усами», приехавшими из Лондона... Теософы сидят друг против друга и «спускаются в теософскую глубину»: они говорят о том, что «нельзя путать красное с пурпурным. Здесь срываются. Пурпурный цвет нуменален, а красный феноменален... Если красный цвет — синоним Бога-отца, красный и белый — синоним Христа, Бога-сына, то белый — синоним чего?»... Так говорят они, а автор сердито комментирует:

---

* Подробное развитие высказанных в этой главе положений — см. ниже в особой статье, посвященной разбору «Петербурга».

«один восторженно махал пальцем перед носом другого; другой верил первому... Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому»... Так писал Андрей Белый в 1901 г. Но вторая симфония, мы знаем, была во всех отношениях жестоким ударом автора по самому себе; оправдалось это и в отношении теософии. Не прошло после «симфонии» и двух лет, как Андрей Белый написал статью «Священные цвета» (1903 г.), в которой опустился до самого дна призрачных теософских глубин: «теософская двойственность красного цвета», «теософское открытие призрачности красного цвета» — этим переполнена статья. С особенным восторгом относится Андрей Белый к открытию Мережковского, что черт — серого цвета: «этим определением Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее»...

Все это — еще полудетское, наивное, беспомощное, и от этих теософских откровений Андрей Белый отошел, сойдя с «пути безумий». В 1906 году, в статье о Гиппиус, Андрей Белый с осуждением относится к «теософскому» рассказу ее «Suor Maria», склонен видеть в нем «весьма опасный уклон к сар-пеладанству»; он верит, что Слово истины «открыто или всем, или никому»...[73] Это — явно враждебно теософической эзотерии. Но уже в 1907—1908 гг. Андрей Белый снова вернулся к ней в романе «Серебряный голубь»: мы видели, что Слово истины знает там только один — теософ и оккультист Шмидт. Он предупреждает Дарьяльского об опасности «оккультного делания» вне высшего руководительства и предлагает ему ехать за границу к теософским пророкам, «*к ним, к братьям*, издали влияющим на судьбу»... Годом позднее, в статье о Гоголе (1909 г.), Андрей Белый видит ошибку мистического крушения последних лет жизни Гоголя в том, что Гоголь «вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного, оккультно разработанного пути, без опытного руководителя»... Гоголю надо было найти «посвященного в тайны, чтобы тот спас его... тогда понял бы он, что, быть может, найдутся и люди, которые могут исправить страшный вывих души его»...[74] Здесь везде читается — «Гоголь», но подразумевается — «Андрей Белый»: все это он сам о себе говорит. Так вошел, после душевного перелома, на теософский путь Андрей Белый. Это было в 1909 году.

К этому году относится интересная его статья — «Эмблематика смысла», в которой делается попытка перехода из Фрейбурга в Мюнхен, от Риккерта к Штейнеру. Впрочем, хотя статья эта и примечания к ней пестрят именами Блаватской, Анни Безант и многих других именитых теософов, к самой теософии Андрей Белый относится еще только как к «дисциплине, *долженствующей* существовать», но не оформленной: «современная теософия интересна лишь постольку, поскольку она воскрешает интерес

к забытым в древности ценным миросозерцаниям»... Годом-двумя позднее он стал видеть в новом пути уже полное слово истины.

Пока же, в свете нового учения — новую опору получает для него теория символизма: в обосновании ее — главная задача статьи «Эмблематика смысла». Он теперь яснее, чем когда-либо, видит, что в подавляющем большинстве случаев так называемый «символизм» модернистов «ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства», что только «в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма»; для того же, чтобы «символизм» перестал быть «так называемым символизмом», псевдосимволизмом, он должен быть «новым религиозно-философским учением», «системой мистического и эстетического опыта»... И я не сомневаюсь, что эстетический опыт не отделяет Андрей Белый от мистического, что, например, «пульсация стихийного тела», описанная им в своем романе, была для него не только эстетическим описанием, но и мистическим переживанием. Иначе говоря, это значит, что Андрей Белый — подлинный символист, один из немногих символистов, необманный ученик Владимира Соловьева. Разница лишь в том, что учитель был беспощадным врагом теософии во имя философии, во имя подлинной мистики, беспощадным врагом эзотерии Блаватской; ученик же попытался перебросить мост от философии к теософии и из ученика Владимира Соловьева стал учеником ученика Блаватской, — Рудольфа Штейнера...

В системах философии теперь Андрей Белый ищет «деятельного эзотеризма». Проблема гносеологическая превращается для него в проблему гносеологической метафизики, ибо вносит он в нее требование своего сознания — *трансцендентную* норму ценности. Здесь гносеология переходит в гностицизм, методология — в магию; здесь Риккерт с его учением о ценности переходит в Блаватскую, в Анни Безант, в Штейнера, которые имеют в своей эзотерии готовый рецепт трансцендентной нормы ценности: нужна только слепая вера непосвященного в них, в «иерархию», в «братьев», управляющих людскими судьбами. Incipit theosophia*. Но не сразу путь теософии — спасительный путь; снова надо пройти ледяные пустыни, прежде чем увидеть солнце. «Теософия есть внемирный взгляд на мир и природу человека... Оттого-то скрыт от нас ее страшный, душу леденящий смысл: увенчать в систему драму наших познаний без цены, и страданий без смысла»... Только творчество должно зажечь нашу душу огнем, чтобы мы могли «ждать в пустынях бессмыслия действенного нисхождения непознаваемого единства» [75]. Единство это — последний Символ, религия этого Символа — теософия; и в то же время — «религия Сим-

* Начинается теософия (*лат.*).

вола есть религия конца мира, конца земли, конца истории». Так снова возвращается Андрей Белый на эсхатологический путь, чтобы выйти из ледяной пустыни, «пустыни бессмыслия»... В 1911 году совершает он длительную поездку на Восток, к истокам мистики (том его «Путевых заметок»), а с 1912 г. — поступает в ученики к теософскому «Учителю».

Я излагаю, не опровергаю. Ибо спор — немыслим: исходные точки противоположны. Норма ценности для меня не трансцендентна, а имманентна; внемирный и внечеловеческий взгляд на мир и человека должен быть отвергнут нами, если бы даже он и был возможен. Но нельзя отвергать права желающих внемирно смотреть на мир, нельзя отрицать права веры в трансцендентные нормы ценности. Одного надо желать, одного требовать: чтобы вера эта не была, во-первых, верой только словесной, а во-вторых — чтобы не была она камнем осельным на жизненном творчестве человека, на художественном творчестве поэта. С тех пор как Андрей Белый вступил на путь теософской веры, — а случилось это после его душевного перелома 1909 г., отраженного в «оккультном» стихотворении «Наин», — он создал крупнейшее свое произведение, второй роман своей трилогии; доктрина не раздавила художника. Остается с надеждой ждать появления третьего романа, последней части трилогии; с надеждой — но и с опасением. Ведь третья часть — это «синтез», разрешение противоречий, яркий свет; и страшно, что, пожалуй, Андрей Белый уже слишком прочно засел в новой своей вере и проповедью истинности ее убьет в себе художника. Или он еще поймет, что вечное спасение его — в искании, что теософия — та же ледяная пустыня, что пророки и учителя ее — те же Пер Гюнты религиозного творчества? Восточные теософы — Безант, Ледбитер и их компания — воспитывают теперь («посвященным» это давно известно) нового «бодисатву»; это некий молодой индус Кришнамурти, коему дано светлое имя «Альцион»[76]; «посвященные» верят, что в лице его является на землю тридцатое, кажется, воплощение Христа. Этот грядущий Христос, — а если и не Христос, то вообще великий «Учитель», — является пока... издателем теософского журнала «The Herald of the Star»: таково влияние века машин и печати на современного Мессию! Он еще юн, но скоро его выпустят в мир, если не раздумают и не испугаются своего космического шарлатанства... Будет ли ждать Андрей Белый, пока оно разоблачится, или вспомнит свое ядовитое стихотворение о лжепророке: «стоял я дураком в венце своем огнистом, в хитоне золотом, скрепленном аметистом»?.. Правда, Андрей Белый принадлежит к другой секте теософии, отвергнувшей Альциона, — к западной теософии, к «антропософии» Рудольфа Штейнера, купно с которым и сотнями верующих строит уже давно теософский храм, Johannesbau, в швейцарских

горах, в Дорнахе, — тоже в чаянии приближающихся эсхатологических событий. Но чем же эта затея мюнхенского Пер Гюнта лучше восточно-теософской затеи инсценировать второе пришествие Христа?

Всего этого пока не видит Андрей Белый. После многих бесплодных попыток спасения из ледяной пустыни, из «пустыни бессмыслия», — он чувствует себя воскресшим в истине теософии. Он чувствует себя возвращенным на свою родину, вне которой он так долго скитался в попытках пути спасения: «вернулись из долгих скитаний!.. Проснулись!.. О родина, здравствуй!..» («Родина», 1909 г.). С тех пор — все его немногочисленные стихотворения 1910—1914 гг. проникнуты радостью «истины», блаженным сознанием достижения Слова, выводящего измученную душу из пустыни бессмыслия:

Открылось мне: в законах точных чисел,
В бунтующей, мыслительной стихии —
Не я, не я — благие иерархии
Высокий свой напечатлели смысл...

*(«Мысль», 1914 г.)*[77]

Смысл этот открывает Андрею Белому — теософия. Он счастлив, он нашел выход из пустыни бессмыслия, нашел ответ на пилатовский вопрос[78]; личные же его вопросы, его «боли» — всё те же, какие сопутствовали ему на протяжении всей его жизни. И он прекрасно говорит о себе:

Мои многолетние боли, —
Доколе
Чрез жизни, миры, мирозданья
За мной пробегаете вы?
В надмирных твореньях,
В паденьях
Течет бытие, но — о Боже! —
Все строже, все то же:
Все то же сознанье мое.

*(«Мне снилось». 1914 г.)*[79]

И он вправе говорить так о себе. От начала своего творчества и до последних дней его Андрей Белый совершал «все тот же» путь — путь исхода из ледяной пустыни, «все то же» искание истины вело его. И, совершив этот путь, он вернулся к исходной своей точке, истину и спасение увидел — в Христе-грядущем. Первое стихотворение, открывавшее в 1900 году книгу его стихов, гласило о пришествии Мессии: «вот — идет... И венец отражает зари свет пунцовый. Се — венчанный телец: основатель и Бог жизни новой»...[80] Последнее стихотворение его 1914 года замыкает круг и возвращает нас к истокам творчества поэта:

Открылось!.. Весть весенняя!.. Удар молниеносный!..
Разорванный, пылающий, блистающий покров!
В грядущие, громовые, блистающие весны,
Как в радуги прозрачные, спускается Христос.
И голос поднимается из огненного облака:
«Вот — чаша благодатная, исполненная дней!»
И огненные голуби из огненного облака
Раскидывают светочи, как два крыла, над ней...[81]

Круг завершен и должен повториться в грядущем творчестве Андрея Белого. Если сумеет он сойти с нынешнего своего «пути безумий», снова должен будет он припасть к земле, возвратиться к народу; и хотя новое возвращение его будет «все то же», но оно будет и «все строже», все глубже, все требовательнее к себе. И если на новых, будущих путях своих Андрей Белый не отойдет от литературы, мы вправе ждать от него еще многих и многих достижений; но уже и прошлое делает его навсегда достигшим ее вершин. В жизни и творчестве он не пойдет вспять; в жизни и творчестве Андрей Белый не остановится. А куда придет он и чем кончит — это, к счастью, закрыто и от него и от нас*.

*1915 г.*

## К ИСТОРИИ ТЕКСТА «ПЕТЕРБУРГА»

Роман Андрея Белого «Петербург» — такое большое явление русской литературы эпохи расцвета «символизма», что охватить его одним взглядом, оценить его величину и значение можно бу-

---

* Первый круг творчества Андрея Белого замыкается вершиною «Петербурга»; второй, неразрывно связанный с первым, начинается с 1914 года — со статей (1914—1919 гг.), соединенных впоследствии в трех книгах «На перевале» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис сознания»). Апогей «антропософии» этого периода — книга «Рудольф Штейнер и Гёте» (1917; написано раньше). Книжки статей 1916—1920 гг. — «Смысл познания», «Поэзия слова», «Революция и культура». Книжки стихов 1909—1922 гг. — «Королевна и рыцари», «Звезда», «Стихи о России», «После разлуки» («Берлинский песенник»); поэмы — «Глоссолалия» («Поэма о звуке», 1917 г., изд. 1922 г.). «Христос воскрес» (1918 г.), «Первое свидание» (1921 г.). Написанные в 1911—1912 гг. «Путевые заметки» изданы десятилетием позднее, в разных изданиях и под разными заглавиями («Офейра»). Повести и романы: «Котик Летаев» (1915—1917 гг.), «Записки чудака» (1917—1919 гг.). Этот круг, снова вернувший Андрея Белого к «земле» в эпоху революции, замыкается вершиной «Эпопеи» и большим томом замечательных «Воспоминаний об А. А. Блоке» (1921—1923 гг.). Об этом втором круге можно

дет, только отойдя от него на значительное историко-литературное расстояние. Изучая такие произведения, как «Петербург», «Возмездие», «Эпопея», «Двенадцать», всегда вспоминаешь афоризм Ницше, что лишь отойдя далеко от города, можно одним взглядом охватить все городские башни; лишь отойдя далеко от башни, можно оценить ее высоту[82].

Но, стоя у подножия башни, можно заняться внимательным изучением ее строения, исследованием тех камней, из которых она сложена. И иной раз случается, что такую работу уже не может произвести тот, кто отдален временем от эпохи самой постройки, кто отдален историко-литературным расстоянием от изучаемого произведения. И наоборот — современники произведения иногда знают о нем такие подробности, которые бесследно пропадают потом для позднейших исследователей. Но «современники» часто не понимают значения этих сведений, которые нередко так и остаются незакрепленными на бумаге. Если бы, например, кн. П. Вяземский написал подробную заметку о десятой главе «Евгения Онегина», хорошо ему известной, вместо тех двух строчек, которые он нам оставил о ней, то заметка эта перевесила бы на историко-литературных весах все двенадцать томов его собрания сочинений[83]. Мы, современники «Петербурга», «Возмездия», «Двенадцати» — не очутимся ли когда-нибудь в таком же положении?

Кое-какими сведениями о «Петербурге» и наблюдениями над «Петербургом» хотелось бы поделиться в настоящих заметках.

---

В 1907—1909 году Андреем Белым был написан (напечатанный в 1909 в журнале «Весы») роман «Серебряный голубь»; годом позднее, в предисловии к отдельному изданию этого романа, автор объявил его первой частью трилогии «Восток или Запад». «Большинство действующих лиц ("Серебряного голубя") еще встретятся с читателем во второй части», — писал А. Белый в этом предисловии (12 апр. 1910 г.) и сообщал, что герои первого романа — Катя, Матрена, Кудеяров — будут действующими лицами начатой им тогда второй части трилогии, романа «Путники». Так, в 1910 г. была начата первая редакция романа, в процессе работы сильно менявшаяся и к концу 1911 года доведенная, под новым заглавием «Петербург», почти до половины. Роман этот должен был с января 1912 года печататься в «Русской мысли», но был отвергнут редакторами, один из которых, П. Струве, даже советовал автору отказаться на будущее время от художественной прозы, которая ему, Андрею Белому, так не удается... Считаю не лишним закрепить в печати этот литературный «скверный анекдот»[84].

Эта первая, *журнальная редакция* «Петербурга» (условимся называть ее так) сохранилась в окончательной рукописи романа лишь в очень незначительной степени. Листы, переписанные на пишущей машине, — следы этой «журнальной редакции»; они лишь слегка вкраплены в рукопись I-й главы романа, составляют большую часть II-й, всю III-ю и первую треть IV-й главы, но все они сильно правлены и переделаны в 1912 году. Во всяком случае первый слой этой «журнальной редакции» сохранился в «машинных листах» окончательной рукописи; в этом основном слое можно найти представляющие интерес разночтения и варианты.

Отвергнутый журналом, роман «Петербург» был принят в начале 1912 года для отдельного издания издательством К. Ф. Некрасова, первые девять печатных листов — почти целиком две первые главы — были отпечатаны к концу 1912 года; в них мы имеем первую переработку «журнальной редакции». Но так же как не увидела света первая, журнальная редакция, так не осуществилась и эта вторая, «книжная редакция» романа[85].

Издательство К. Ф. Некрасова отказалось от мысли напечатать этот роман, и в конце 1912 года автор передал его издательству «Сирин», в трех сборниках которого «Петербург» и появился в 1913—1914 гг. Отпечатанные же девять листов отдельного издания были уничтожены и представляют теперь большую библиографическую редкость: сохранилось лишь 3—4 экземпляра. Кроме того, в единственном экземпляре сохранились в корректурных гранках еще почти два листа — десятый и половина одиннадцатого, так что всего мы имеем $10^1/_2$ печатных листов этого неосуществившегося издания. Эти листы и составляют вторую, «книжную редакцию» романа.

Третьей, основной редакцией является «сиринский» текст, для которого первые четыре главы романа были сильно переработаны, а последние четыре — заново переделаны и написаны в 1913 году. Эта третья редакция и составляет окончательный (до переработки 1922 года) текст «Петербурга», известный читателям по трем сборникам «Сирина»; сброшюрованный из трех этих сборников в один том, «Петербург» вышел впоследствии (в 1916 году) отдельным изданием, с перепечаткой двух соединительных листков между частями, но без всяких перемен. Таким образом, *основной* текст «Петербурга» (как видим — его третья редакция) находится в трех сборниках «Сирина»; в них этот основной текст впервые увидел свет.

Итак, в истории текста «Петербурга» 1913-го года главными вехами являются *три редакции*:

1 — «журнальная» (остались «машинные листы») — 1911 года,
2 — «книжная» (осталось $10^1/_2$ печ. лист.) — 1912 года,
3 — «сиринская» (окончательная) — 1913 года.

Таким образом, «Петербург» написан и окончательно обработан в 1911—1913 гг.; чем дальше шла переработка, тем меньше в «Петербурге» оставалось от «Путников», от плана 1910 года. В каком направлении шло изменение текста — об этом речь особая; изучение этих изменений можно производить лишь по окончательной, «сиринской» рукописи «Петербурга»[86]. Рукопись эта, состоящая из 600 полулистов большого формата, делится на две различные по строению половины: первая половина (пролог и первые четыре главы) почти наполовину состоит из «машинных листов», чем дальше, тем сильнее правленных*; вторая половина (четыре последние главы и эпилог) сплошь рукопись, чем дальше, тем меньше правленная**. Несколько наслоений поправок на «машинных листах» (т. е. на «журнальной редакции») дают возможность вывести ряд заключений общего характера о той эволюции, которую переживал автор во время длительной работы над текстом «Петербурга» в 1911—1913 гг.

Но этим работа его над романом далеко еще не кончилась. В то самое время, как «Петербург» вышел в России отдельным томом, в 1916 году, автор переделал этот роман для немецкого перевода, вышедшего тремя годами позднее в мюнхенском издании Георга Мюллера («Petersbourg»; Roman von Andrej Bjäly, 1919, München, bei Georg Müller). Хотя эта новая переработка выразилась только в выпусках и сокращениях — довольно значительных, — однако сокращения эти чрезвычайно характерны, являясь как бы мостом от первого издания романа, т. е. от окончательного «сиринского» текста 1913 года, к той совершенно новой переработке, которую мы находим в новом, последнем двухтомном издании «Петербурга» (издательство «Эпоха», Берлин, 1922 г.). Здесь мы имеем тщательную, филигранную обработку старого текста, слова за словом, строки за строкой; перед нами, казалось бы, старый и в то же время совершенно заново обработанный текст, перед нами, казалось бы, старый и в то же время совершенно новый, совершенно иной роман. И если все выясненные выше различные редакции «Петербурга» 1911—1913 гг. доступны пока только немногим, то зато всем интересующимся доступны для сравнения эти две основные, печатные редакции романа Андрея Белого: «сиринский» текст 1913 г. и «берлинский» текст 1922 года.

---

* Пролог — рукопись (1912 г.); I гл. — почти сплошь рукопись; II гл. — четверть рукопись, три четверти машинные листы, слабо правлено, 1912 г.; III гл. — почти сплошь машинные листы, сильно правлено; IV гл. — треть машинная, две трети рукопись (1912—1913 гг.).

** V гл. — «Мюнхен» (1913 г.); VI гл. — без даты (1913 г.); VII гл. — «Боголюбы, 1913 г.», VIII гл. и эпилог — «Берлин, ноябрь 1913 г.».

Итак, мы имеем всего *пять редакций* романа Андрея Белого: перечисленные выше три редакции 1911—1913 гг., затем немецкий перевод 1916—1919 гг. (который можно назвать «редакцией» только условно, но по которому можно проследить характерные купюры, отразившиеся и в тексте 1922 года) и наконец последнее издание 1922 года. Эти пять редакций могут быть сравнены по следующим пяти рукописным и печатным текстам:

1. Полная рукопись «Петербурга», варианты и разночтения, наслоения 1911—1913 гг. (только по этой рукописи можно определить первую, «журнальную редакцию», пока не исследованы остальные рукописи А. Белого).

2. Отдельное издание (несостоявшееся), первые $10^1/_2$ печ. лист., 1912 г. («книжная редакция»).

3. «Сиринский» текст — первое полное печатное издание, 1913 г. (вышло отдельным томом в 1916 году).

4. Немецкий перевод 1916 г. (издание 1919 г.).

5. «Берлинский» текст — второе полное печатное издание, 1922 г.

Подробное изучение и сравнение всех этих материалов — дело будущего; о таком произведении, как «Петербург», будут еще написаны томы. Детальное сравнение всех пяти редакций — тема отдельной монографии, целого тома. В этой монографии будущего автора будут вскрыты интереснейшие частности — например, неожиданная связь сенатора Аблеухова из книжной «второй редакции» романа с профессором Летаевым из «Эпопеи»[87] (с. 30-я из не вышедшего в свет книжного издания «Петербурга» 1912 года почти целиком перенесена в 1920 году в соответственное место «Эпопеи»); в этой монографии будет прослежена по рукописным материалам линия «от Гоголя к Достоевскому», как явное направление от «Путников» к «Петербургу»; в ней en regard будет показано, как три страницы неосуществившегося издания 1912 года (напр<имер>, с. 22—24) превращаются в «сиринском тексте» в два абзаца (I, с. 21), а в «берлинском тексте» — в несколько строк (I, с. 30); таких примеров — десятки. В монографии этой подробно будет изучена основная рукопись «Петербурга», со всеми ее характернейшими многоэтажными наслоениями, изменениями, исправлениями; но, повторяю, — это дело будущего[88]. Однако и теперь, имея в руках все эти пять полных и частичных редакций романа, можно прийти к целому ряду небезынтересных выводов общего характера*. В настоящих заметках я хочу обратить внимание только на некоторые внешние изменения, имеющие, однако, несомненный интерес. «Петербург» Андрея Белого явление настолько большое, что общее значение его оценят, толь-

* См. ниже статью «Петербург».

ко отойдя от него на большое расстояние, а пока представляет интерес изучение и отдельных камней, из которых построено это здание.

---

Начну с мелочей. Сиринский текст заключал в себе (особенно ввиду отсутствия «авторской корректуры») ряд ошибок, недосмотров, опечаток, заключал и несколько случайных и неслучайных пропусков, а также несколько купюр, сделанных редакцией сборников «Сирин» по причинам цензурным. Кое-что из этого исправлено в берлинском тексте, кое-что осталось без исправления, кое-что еще должно быть исправлено в будущих изданиях романа. Это мелочи, но для истории текста «Петербурга» они окажутся со временем небезынтересными.

Вот, например, «цензурные» пропуски сиринского текста. Их было пять. В песенке, которая поется на балу у Цукатовых, нельзя было пропустить полностью строчку:

Он — пес патриотический,
Носил отличий знаки, —

но пришлось слово «пес» заменить тремя точками... («Сир.», II, 105). В ответе Александра Ивановича Дудкина на слова Степки о втором Христовом пришествии: «Довольно: все это вздор» — такими же точками пришлось заменить последнее слово («Сир.», I, 148). Эти нелепые пропуски восстановлены в берлинском издании. В описании разгоняющего митинг казацкого отряда, в фразе: «синие бородатые люди в косматых папахах и с винтовками наперевес, *сущие оборванцы, нагло*, немо, нетерпеливо проплясали на седлах», — подчеркнутыми словами пришлось пожертвовать («Сир.», II, 34). В описании «Высочайшего выхода» в Зимнем дворце, в начале третьей главы, пришлось выпустить два места, которые ясно показывали, что речь идет именно о «Высочайшем выходе»; после слов: «Эта блещущая шеренга»... («Сир.», II, 6), было выпущено: «выровненная оберцеремонимейстерским жезлом», а после слов: «Тотчас же после»... (II, 11) было выпущено: «чрезвычайного прохождения»... Последние три места не восстановлены в берлинском тексте. Но зато на той же странице теперь раскрыты скобки: вместо прежнего «графа Дубльве» («Сир.», II, 11) теперь стоит имя «графа Витте» («Берл.», I, 145). Заодно укажу еще на один, на этот раз уже не цензурный, а корректурный пропуск: на первой странице четвертой главы (главка «Летний сад») после слов: «...присел за решеткой» («Сир.», II, 61), по корректурному недосмотру было пропущено окончание этого абзаца по рукописи: «за той самой решеткой, любоваться которой сюда

собирались заморские гости из аглицких стран, в париках, зеленых кафтанах; и дымили они прокопченными трубками» *. Этими вольными и невольными пропусками исчерпывается разница окончательного текста основной рукописи и сиринского издания.

Более характерными являются изменения, сделанные в ряде мест берлинского текста по сравнению с сиринским. И прежде всего — выброшено все случайное, злободневное, понятное читателям 1913 года, но совершенно невразумительное для читателей 1923 года, не говоря уже о будущих поколениях. В нескольких местах (напр<имер>, «Сир.», I, 39, II, 140; «Берл.», I, 45, I, 259) выпущена одна ироническая полуфраза: «Аполлон Аполлонович остановился у двери, потому что — как же иначе?»..., или: «надо было выбриться до конца, потому что — как же иначе?»... Это все осколки «журнальной» и «книжной» редакции, в которой фразка эта встречается и еще несколько раз; например: «всякий европейский проспект не просто проспект, а проспект, как я уже сказал, европейский, потому что... как же иначе?» («Книжная редакц.», с. 45). В сиринской редакции все это место, вся эта главка сделаны «Прологом», в котором приведенная фраза получила невразумительное окончание: «...а проспект (как я уже сказал) европейский, потому что... да»... («Сир.», I, 4). Явно ироническое не один раз повторение фразы «потому что — как же иначе?» было бы совершенно непонятно современному читателю, ибо кто же, кроме самых записных любителей литературы, может теперь знать, что мы имеем здесь дело с пародией на начало вызвавшей в свое время много насмешек одной статьи Сергея Городецкого: «Всякий поэт должен быть анархистом; потому что — как же иначе?» («Факелы», книга вторая, 1907 г.)[89]. И хорошо сделал автор «Петербурга», убрав эту злободневную насмешку из своего романа, который не на краткие годы вписан в историю литературы.

Еще одна такая же мелкая злободневность вытравлена из сиринского текста; при описании начинавшейся октябрьской революции 1905 года выброшена подчеркнутая ниже фраза: «...не сказал бы никто, что ключом била новая жизнь, что *Потапенко под таким заглавием оканчивал пьесу*, что уже началась забастовка» («Сир.», III, 40 и «Берл.», II, 89). И тоже хорошо; ибо кому интересно, что в 1905 году Потапенко написал пьесу «Новая жизнь»? Нелепо торчавший в сиринском тексте этот эпизод был только случайно уцелевшим обломком еще из «журнальной» и «книж-

* Корректурный пропуск этот — как нельзя более удачен, ибо фельтеновская решетка Летнего сада эпохи Екатерины II в связи с несомненно «петровскими» зелеными кафтанами, прокопченными трубками и аглицкими гостями — явный анахронизм. Быть может, поэтому в пропуске этом не столько случайности, сколько намеренности.

ной» редакции романа. Приведу из последней в виде примера одно характерное место, каких мы уже не встречаем (за исключением «Потапенки») в сиринском тексте:

> В Петербурге обитает не одно наше начальство: в Петербурге живут все писатели русские, если только жребий не выбросит их за границу: в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут — Сологуб, Ремизов, Арцыбашев — и прочие, прочие, прочие, даже, кажется, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет. Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите, — одна только праздная мозговая игра» («Книжная редакц.», с. 47).

Это характерное место и его значение могут стать ясными лишь при оценке «Петербурга» как некоего динамического целого; здесь достаточно указать, что место это уже не попало даже в сиринский текст.

Обратный пример — обломка «журнальной» и «книжной» редакции, сохранившегося не только в сиринском, но и в берлинском тексте, — главка «Холодные пальцы», из первой главы романа («Сир.», I, 66—67; «Берл.», I, 69—70). Заглавие это является более чем загадочным, ибо в главе этой не только нет ничего, соответствующего заглавию, но нет даже и отдаленного намека на какое бы то ни было объяснение. Загадка объясняется просто, если обратиться к «журнальной», а затем и «книжной» редакции: на первых же страницах мы встретимся там с рассказом, как Аполлон Аполлонович в детские годы едва не замерз в снежных равнинах России: «будто чьи-то холодные пальцы, бессердечно просунувшись в грудь, встретились с холодными пальцами чьей-то другой холодной руки, просунутой из спины; обе руки в сердце отрока встретились навсегда, обе руки повели его, указуя жизненный путь» («Книжная редакц.», 18). В совершенно переработанном варианте этот эпизод вошел, правда, и в сиринский, и в берлинский текст — но уже в середине второй главы («Сир.», I, 108; «Берл.», I, 108), десятками страниц дальше главки «Холодные пальцы», в которую он, несомненно, должен был войти, и заглавие которой — вероятно, по авторскому недосмотру — так и осталось загадочным для читателя.

Есть и еще в сиринском тексте два-три неудачных места, для расшифровки которых надо обращаться к рукописным материалам. В виде примера приведу одно место из сиринского текста (квадратные скобки — все вычеркнутое из сиринского текста в берлинском), то место, когда Александр Иванович Дудкин вспоминает растерянный вид сенатора Аблеухова, промелькнувшего перед ним в карете:

> ...был испуганный взгляд — за каретным стеклом: выпучились, окаменели [и потом], закрылись глаза; [мертвая, бритая] голова п[р]окачалась

и скрылась; [из руки — черной замшевой — его по спине не огрел и злой бич жестокого слова; черная замшевая] рука п[р]отряслась там безвластно... («Сир.», I, 34; «Берл.», I, 41).

Образ «слова», огревающего «из руки», да еще «по спине» — справедливо не удовлетворил автора, и он выбросил всю эту часть фразы; обратившись к основной рукописи «Петербурга», мы найдем там объяснение, как возник этот неудачный образ. В рукописи вся эта фраза испещрена поправками, помарками, переделками (закончившимися, как видим, неудачно), под наслоениями которых мы находим разъясняющий все недоразумение вариант: «...в черной замшевой ручке его не свистал злой бич циркуляра»...

---

Слишком далеко увлекло бы нас сравнение двух основных печатных текстов романа с первоначальными вариантами рукописи; ограничиваясь сопоставлением двух изданий, мы увидим в берлинском исправление ряда ошибок сиринского. Когда Аполлон Аполлонович, пролетая по Невскому в карете, видит «разночинца» и в ужасе отшатывается при виде «пары бешеных глаз» и подозрительного узелка в руке, то он успевает заметить, что узелок этот *перевязан мокрой салфеткой* и что незнакомец держит его в *правой* руке; конечно, эти детали наблюдает не ужаснувшийся и «пролетающий в туман» сенатор, а стоящий за незнакомцем с записной книжкой в руках автор. А когда про ужаснувшегося сенатора тут же говорится, что он *стал спокойно рассматривать* разночинца, то это слишком явное противоречие объясняется (и это можно было бы доказать сопоставлением «журнальной» и «книжной» редакции) только неудачной спайкой двух различных вариантов в один. Все это исправлено в берлинском издании, — тем, что выброшено из него (ср. «Сир.», I, 26—27 и «Берл.», I, 35—36).

Примеров исправления таких lapsus'ов много. «Сиринский текст» в 1912—1913 гг. обрабатывался спешно и печатался без авторской корректуры; «берлинский текст» 1922 года появлялся на свет при противоположных условиях. Автор, вероятно, склонен считать его окончательным, «ne varietur» *; но можно показать, что при исправлении старых lapsus'ов вкрались, к сожалению, новые, которые следовало бы исправить в новом издании романа. Хорошо, что зачеркнуто психологически невозможное для революционера, Александра Ивановича Дудкина, раздражение, что Липпанченко, parvenu, не оказывает достаточного внимания ему, Дудкину, *потомственному дворянину* («Сир.», III, 57; «Берл.», II, 103); хорошо, что вычеркнута другая несуразность —

---

* «неизменным» (*лат.*).

диалог «двух бедно одетых курсисточек», которые якобы могли узнать на Невском того же самого «Неуловимого», Дудкина, точно фотографии его продавались во всех книжных магазинах! («Сир.», I, 32; «Берл.», I, 40; в последнем тексте: «Вдруг — то увидел...», надо, кроме того, зачеркнуть и оставшееся от сиринского текста «то»). Можно было бы привести еще не один такой пример. Но иногда сокращения текста достигают противоположного результата — когда вычеркивается та часть абзаца, без которой становится непонятна или невнятна оставшаяся его часть. И, к сожалению, таких примеров можно было бы привести тоже немало.

Невозможно понять, например, откуда появляются в берлинском тексте какие-то таинственные Иванчи-Иванчевские и Козлородовы (II, 174), если не обратиться к тексту сиринскому, в котором на трех страницах дана целая генеалогия их (III, 146—148). Или в фразе про Аблеухова:

> ...речи [не разрываясь, сверкали и] безгромно струили какие-то яды [на враждебную партию], в результате чего предложение партии там, где следует, отклонялось («Сир.», I, 9; «Берл.», I, 17), —

(где квадратные скобки по-прежнему обозначают отсутствующие в берлинском тексте слова), — непонятно в новом тексте, откуда появилась здесь какая-то «партия», в то время как по старому тексту (и контексту) ясно, что речь идет о враждебной сенатору Аблеухову партии графа Дубльве. Иногда, благодаря сокращению, новая фраза получает обратный прежнему смысл:

> Петербургские улицы обладают несомненнейшим свойством: превращают в тени прохожих; [тени же петербургские улицы превращают в людей]. Это видели мы на примере с таинственным незнакомцем («Сир.», I, 43; «Берл.», I, 49).

Но на примере с таинственным незнакомцем мы видели прежде как раз то, что теперь поставлено в квадратные скобки, т. е. зачеркнуто; а теперь, по берлинскому тексту, мы видим то, что стоит до этих скобок. Заставить нас видеть это — не могло входить в планы автора, ибо всюду в контексте обоих изданий речь идет о «мозговой игре» сенатора, о тени, превращенной в человека, а не о человеке, превращенном в тень. Несомненно поэтому, что мы имеем здесь дело с новым случайным lapsus'ом, который придется исправить для нового издания.

Наконец, последнее замечание. Каждая глава «Петербурга» разбита, как известно, на многочисленный ряд мелких отрывков, каждый из которых озаглавлен какой-либо характерной фразой из этого же отрывка. Этого не было ни в «журнальной», ни в «книжной» редакции, это проведено впервые в сиринском тексте,

это оставлено и в берлинском. Но вследствие многочисленных сокращений оказывается иногда (и не слишком редко), что внутри отрывка вычеркнута как раз та самая фраза, которая оглавляет его. Уже на первых тридцати страницах романа мы имеем три таких случая («Словом, был он главой Учреждения...», «Жители островов поражают вас», «И увидев, расширились, засветились, блеснули»... — «Сир.», I, 9 и 10; 22; 25 и 27), но их десятки; в некоторых из них заголовок, не комментированный той же фразой текста, становится невнятным для читателей берлинского издания, не знакомых с сиринским.

---

Здесь приходится остановиться; идти дальше по пути детального сравнения двух изданий значило бы далеко выйти за пределы небольшой заметки; подробное сравнительное изучение разных текстов «Петербурга» — дело далекого будущего. В заключение скажу вкратце только об одной характерной тенденции в ряде сокращений и изменений сиринского текста для берлинского издания: о стремлении освободиться от стилистических реминисценций из «Серебряного голубя» — во-первых; о таком же освобождении ряда мест романа от слишком явного влияния Достоевского — во-вторых; о все большем и большем ослаблении — скорее даже: уничтожении — всякой внешней связи между «Серебряным голубем» и «Петербургом», т. е. об окончательном вычеркивании всех мест, уцелевших в первом издании «Петербурга» от романа «Путники» — в-третьих.

Сперва — о местах, тесно связанных стилистически с манерой «Серебряного голубя», в которой влияние Гоголя сказывалось столь же ясно, сколько в ряде мест «Петербурга» — влияние Достоевского. Начиная от первой, «журнальной» редакции романа, через вторую, «книжную», к сиринскому тексту намечается все больший и больший отход автора от стилистических приемов «Серебряного голубя»; завершается он уже в берлинской редакции. «Странные, весьма странные, чрезвычайно странные свойства!» — фразы такого типа (если ограничиться одним примером) начисто вытравляются из берлинского текста («Сир.», I, 43 и «Берл.», I, 49). Гоголя, в том виде, в каком был он в «Серебряном голубе», т. е. в виде Рудого Панька, уже нет в «Петербурге» — даже первого издания; во втором — намечается уже значительное сокращение слишком явного влияния и Достоевского. Конечно, невозможно было свести его на нет, — тогда пришлось бы пожертвовать страницами и страницами, на которых сказывается это «общее влияние» (например, все начало пятой главы, «Сир.», II, 153—170); но где можно, автор всюду освобождает свой роман от следов «част-

ного влияния». Так, например — сплошь зачеркнута в берлинском тексте характерная в этом отношении первая страница главки «Дурной знак» сиринского текста (II, 183); более мелких примеров — десятки и сотни.

Обратно пушкинскому Герману, автор «Петербурга» хочет здесь жертвовать излишним в надежде приобрести необходимое[90]. «Необходимы» все эти сокращения или «излишни»? «Излишни» — если речь идет об освобождении от влияния «чужого стиля», ибо у Андрея Белого и в первом его романе, и во втором было «свое лицо», свой стиль, преломленный сквозь Гоголя, сквозь Достоевского; «необходимы» — если иметь в виду общее направление переработки сиринского текста в сторону его упрощенности, ускоренности, облегченности.

Что же касается почти полного разрыва в берлинском тексте внешней связи между «Петербургом» и «Серебряным голубем», то, конечно, разрыв этот вполне целесообразен. Остался Степка, как лицо эпизодическое, но тщательно выброшено все, что было в сиринском тексте о Дарьяльском, о секте «голубей», о содержании этой первой (по предположению автора) части трилогии «Восток или Запад» (ср. «Сир.», I, 144—145 и «Берл.», I, 134). Тщательно снят во всех местах «серебряный голубь» даже с каски кирасира барона Оммау-Оммергау... Так до мелочей вытравляется внешняя связь между «Серебряным голубем» и «Петербургом»; но это, конечно, нимало не нарушает глубокой внутренней связи между первым и вторым романами, которые, по первому замыслу автора, должны были стать первой и второй частью трилогии «Восток или Запад», тезисом и антитезисом основной, поставленной в заглавии трилогии темы. Такими они и остались — тем более, чем более уничтожена между ними внешняя и случайная связь. Синтезом должен явиться колоссальный (десятитомный), лишь в небольшой степени до сих пор осуществленный роман Андрея Белого «Эпопея».

---

Заканчивая здесь заметки об истории текста «Петербурга», скажу в заключение, что с теми, которые сочтут подобное сличение и изучение разных текстов романа бесплодным крохоборством, — спорить не приходится. Они по-своему будут правы: если «Петербург» — не слишком крупное явление нашей литературы, то такое подробное изучение его — дело, конечно, праздное. Но ведь все дело как раз и заключается в этом «если»... Другие, для которых каждая строчка «Петербурга» драгоценна, знают, какое громадное явление в литературе двадцатого века — и не одной только русской — этот роман. Впрочем, такое утверждение,

20 Зак. 3458

пожалуй, излишне: для одних — слишком неубедительно, для других — слишком очевидно. А кто прав, «одни» или «другие», — покажет только будущее, которое уведет новые поколения далеко от стен нашего города, далеко от тех храмов и башен, под сенью которых мы живем.

*Март—апрель 1923 г.*

## «ПЕТЕРБУРГ»

Сон или явь?..

*А. Блок.* Возмездие[91]

### *I*

«Петербург» Андрея Белого, «Возмездие» Александра Блока — две вершины русского символизма, две вершины русской литературы «десятых годов» двадцатого века. Огненная, «дробящая каменья» поэма, циклопический, массивный роман, созданные в одни и те же годы (1911—1913), — внутренне связаны между собой: не только половина «Возмездия» посвящена Петербургу, но ясно проходит в нем и тема «Петербурга», а «Петербург», в ином захвате, в ином разрезе, значительно подвластен теме и возмездия и «Возмездия». Так на вершинах творчества своего откликались друг другу два великих художника нашего времени. И конечно — не случайны эти отклики, не случайна эта взаимная связь: корни связи этих тем у двух поэтов двадцатого века лежат еще в петербургских романах Достоевского, углубляются до петербургских повестей и «Медного всадника» Пушкина.

Петербург Пушкина, Петербург Достоевского, весь пронизанный темой возмездия, открывается нам со страниц поэмы Александра Блока:

О, город мой неуловимый,
Зачем над бездной ты возник?..
Напрасно. Ангел окрыленный
Над крепостью возносит крест...
Беги от этих зыбких мест,
От площади завороженной
И опрозраченной зарей!
Здесь незнакомая столица,
Здесь может странный сон присниться,
Пред ним померкнет разум твой...

. . . . . .

Сон или явь? чудесный флот,
Широко развернувший фланги,

Внезапно заградил Неву...
И сам державный основатель
Стоит на головном фрегате,
Как в страшном сне, но наяву:
Мундир зеленый, рост саженный,
Ужасен выкаченный взгляд;
Одной зарей окровавленны
И царь, и город, и фрегат...
Царь! Ты опять встаешь из гроба
Рубить нам новое окно?
И страшно: белой ночью — оба —
Мертвец и город — заодно...
Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены? [92]

На эти вопросы «Возмездия» Александра Блока отвечает его «Двенадцать», отвечает «Петербург» Андрея Белого. Судьба одного из героев его, Александра Ивановича Дудкина, целиком включена в две строки «Возмездия» («Здесь может странный сон присниться, пред ним померкнет разум твой»...); и не случайно в судьбах Александра Ивановича снова повторяются судьбы пушкинского Евгения перед Медным всадником...

«Или во сне он это видит?..» Странный и страшный ли только *сон* — Петербург? Сон, который разлетится туманом, как и все петербургские тени — «тени с Васильевского острова», о которых говорит в своем романе Андрей Белый, о которых говорил и Достоевский: — «вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного?» (Достоевский, «Подросток») [93].

Сон или явь? Странный и страшный сон, который можно разгадать лишь тому, в ком «прояснились страшно (в другом пушкинском варианте — «странно») мысли» [94], кто на грани сумасшествия и высшего разумения, как Евгений, как Дудкин? Или — величайшая «явь», проникнуть в которую можно тоже лишь проясненной мыслью творца-художника? Пушкин, Достоевский, Блок, Белый — по-разному эту загадку разгадывали в своем художественном творчестве — по-разному в разные времена, в разные моменты этого творчества. Пушкин «Медного всадника» — не Пушкин «Пиковой дамы», Блок «Двенадцати» — не Блок «Возмездия», Белый «Петербурга» 2-го издания (1922 г.) — не Белый 1-го издания «Петербурга» (1913 г.). Ибо на вопрос «сон или явь?» — вторые так же упорно отвечают: *сон*!, как первые твердо знают: *явь*!

Эту огромную тему надо, однако, сузить, надо остановиться подробно на одном примере. Я и сделаю это: возьму только «Петербург» Андрея Белого для тщательного сравнения двух его изданий (можно бы сказать — вариантов), разделенных десятилети-

ем. От общей, поставленной выше темы мы отойдем, казалось бы, очень далеко — к истории текста романа, к вопросам техники; но, совершив этот длинный путь вокруг романа, мы очутимся, как и во всяком кругосветном путешествии, у нашей исходной точки — у тех вопросов, которые поставлены перед нами творчеством великих художников XIX и XX века.

---

Изучение художественного произведения как замкнутого эстетического целого, его «статическое» изучение — законный путь, приводящий, однако, в мертвый тупик эстетизма и формализма, если не выйти на широкую дорогу «динамического» изучения произведения в связи с развитием творческого сознания его автора. Такое изучение «Петербурга» в процессе его внутреннего развития особенно облегчается наличностью различных его *пяти редакций* на протяжении десяти лет работы автора над написанием и переработкою этого романа. «История текста» является поэтому первым шагом на нашем пути, и она даст нам возможность прийти к итогам и выводам общего характера.

Истории текста «Петербурга» выше посвящена особая заметка («К истории текста “Петербурга”»); ограничусь поэтому только необходимыми итогами, которые в конце концов покажут нам этот роман в его динамическом развитии, ибо история текста его поможет в значительной мере вскрыть и внутреннюю историю творчества Андрея Белого за последние десять-пятнадцать лет. Не знаю, стоит ли делать вступительное замечание о том, что в истории нашей новейшей (и не только новейшей) литературы «Петербург» — произведение исключительное по своему значению, громадное не по размерам, а по замыслу и выполнению. Для тех, кто не принимает такого значения «Петербурга», для большинства современных читателей — это заявление неубедительно, для понимающего меньшинства — оно излишне. Но все же делаю его, ибо лишь приняв это положение стоит говорить так подробно о произведении, написанном только десять дет тому назад и заново переработанном через десять лет после своего первого появления.

Текст «Петербурга» известен читающей публике в двух редакциях: роман, напечатанный в трех петербургских сборниках «Сирина» в 1913 году («сиринский текст») и вышедший без перемен отдельным изданием в 1916 году, был заново переработан автором в 1922 году для нового издания романа берлинским издательством «Эпоха» («берлинский текст»). Между этими двумя изданиями находится сделанная автором в 1916 году переделка (выразившаяся в больших сокращениях) романа для немецкого перевода, появившегося в мюнхенском издательстве Müller'а в 1919 году. Кро-

ме того, сохранилось в нескольких экземплярах начатое печатанием в 1912 году несостоявшееся издание романа отдельной книгой в московском издательстве К. Ф. Некрасова; сохранившиеся в нескольких экземплярах первые $10^1/_2$ листов составляют остаток того текста, который условно назовем «книжной редакцией». Ибо есть еще и «журнальная редакция» — первая редакция романа, написанная в 1911 году (первые наброски — в 1910 году) и предназначавшаяся для несостоявшегося напечатания романа в «Русской мысли» 1912 года; следы этой «журнальной редакции» мы находим в сохранившейся полной рукописи «Петербурга» для «сиринского» издания.

Таковы *пять редакций* (полных и частичных) этого романа, которыми я имел возможность пользоваться для настоящей статьи. Ограничиваясь этими краткими итогами, напомню еще только, что в основе первой, «журнальной» редакции «Петербурга» лежит неосуществленный роман Андрея Белого «Путники», который должен был составлять продолжение «Серебряного голубя» (1907—1909 гг.), вторую часть задуманной трилогии «Восток или Запад»; эти «Путники» в процессе постепенной переработки обратились в «Петербург» 1913 года, в котором от прежнего замысла и прежних действующих лиц остался только осколок — эпизодический «Степка». В «Петербурге» 1922 года вытравлены почти все следы былой связи между этими двумя романами Андрея Белого*.

Возвращаюсь, однако, к «Петербургу», его пяти редакциям со всеми их разночтениями, изменениями, исправлениями, сокращениями: всем этим я воспользуюсь здесь только в той мере, в какой это подведет нас к основному поставленному вопросу, к главной намеченной теме; а тема эта, напомню, — показать, как далеко отстоят друг от друга отделенные десятилетием два основных издания «Петербурга» — сиринское 1913-го и берлинское 1922 года. Мы еще увидим, что разница эта — полярная, что противоположность эта — диаметральная, что «сон» для Андрея Белого 1913 года есть «явь» для Андрея Белого десятью годами позднее, и наоборот. Материалы рукописи «Петербурга» и сделанная его автором переработка романа для немецкого перевода покажут нам, что изменение это — не случайное, что по этой линии развивалось творческое сознание Андрея Белого за последние 10—15 лет; изучение всего творчества Андрея Белого в целом, конечно, подтвердит этот вывод, который мы сделаем на основании изучения только истории развития «Петербурга». Но вывод этот — еще впереди перед нами; кратким знакомством с историей текста это наше «кругосветное путешествие» вокруг романа Андрея Белого еще только началось. Пойдем дальше.

---

* Подробнее обо всем этом — выше, в статье «К истории текста “Петербурга”».

## II

Начнем с того, на что обыкновенно обращают мало внимания, на что, однако, главное внимание обращает сам автор «Петербурга» в одной из неизданных своих заметок. Я говорю *об инструментовке* романа.

«Инструментовка» — вошедший в обычай неудачный термин, который только условно можно сохранить, кладя в основу его *эмоциональное значение определенных звуков в слове*. Теме этой посвящена большая «поэма о звуке» Андрея Белого, «Глоссолалия» (1917 г.), которую сам автор справедливо считает лучшей из своих поэм. В обсуждение темы этой входить не буду, отметив только, что для Андрея Белого смысл «звука» лежит гораздо глубже эмоционального его значения. Достаточно подчеркнуть одно: слово имеет логический смысл, звук имеет значение эмоциональное; слово есть не только слово-смысл, но и слово-звук, в нем синтез звуко-смысла; в художественном творчестве «бессмысленных звуков» не бывает, или, вернее, основная линия звуков художественного произведения есть линия внутренне осмысленная.

Я намеренно очень упрощаю постановку вопроса, чтобы вернуться к теме об «инструментовке» (сохраним этот термин) «Петербурга». Через весь громадный роман проходит ясная внутренняя линия «инструментовки», о которой приведу слова самого Андрея Белого из одной неизданной его заметки (31 авг. 1921 г.)[95]:

> ...*Внешнее* иногда внутренней *внутреннего*. Так, «*умные*» люди говорят мне: — Извините: но позвольте протестовать против вашего истолкования доминирующей аллитерации III тома стихов Блока на *тр—др*; хорошо, что вы ее выследили, но плохо, что вы ее истолковываете как «*тра*гедию *тр*езвости». — Между тем: когда я сообщил А. А. Блоку в 1918 году это свое истолкование, он ужасно обрадовался, встал с места и, потоптавшись на месте (что он делал, когда что-нибудь его заденет), сказал мне: — Ах, Боря, как я рад, что ты таки отметил это, что трагедия трезвости, — т. е. он разумел не аллитерацию, а содержание III тома. Стало быть, он был согласен с моим пониманием *тона* III тома: а ведь монизм формы и содержания есть постулат для такого истолкования. «Умные» люди, протестующие против натяжки, думают, что это натяжка рассудка; они забывают, что я... *тоже немножко поэт*, и что это сравнение у меня из *нутра*, которое не всем доступно... ...Все эти декаденты, акмеисты, футуристы, формалисты, «психологи творчества» и «аналитики приемов» забывают, что *ариаднова нить к душе поэта — душа поэта*; если нет ее — никакая статистика не поможет...
>
> ...Я, например, знаю происхождение содержания «Петербурга» из
>
> *л—к—л — — пп—пп—лл*,
>
> где «к» звук духоты, удушения от «пп—пп» — давления стен аблеуховского «желтого дома»; а «лл» — отблески «лаков», «лосков» и «блесков»

внутри «пп» — стен, или оболочки «бомбы» («Пепп Пеппович Пепп»). А «пл», носитель этой блещущей тюрьмы — Аполлон Аполлонович Аблеухов; а испытывающий удушье «к» в «п» на «л» блесках есть Николай Аполлонович, сын сенатора. — Нет: вы фантазируете! — Позвольте же, наконец: *я* или *не я* писал «Петербург»? — Вы, но... вы сами абстрагируете! — В таком случае я не писал «Петербурга»: нет никакого «Петербурга», ибо я не позволяю вам у меня отнимать *мое детище*: я знаю его в такой степени, которая вам не снилась никогда...

Не будем спорить с «умными людьми», тем более что даже и для них должно быть ясно одно: непререкаемость авторского свидетельства об эмоциональном для него смысле основной линии инструментовки «Петербурга». Для подтверждения — пусть они справятся в «Глоссолалии» о том, как обрисовывает автор индивидуальность звуков «л», «к», «п» (с. 106—116, изд. 1922 г.). Пусть все это только «фантазия», пусть даже «безумие», но, быть может, «умные люди» эти согласятся со словами одного из своих собратий, Полония: «если это и безумие, то систематическое»[96]. А в этом пока все дело, ибо не фантазия, а факт, что основная линия инструментовки «Петербурга» систематически проведена по линии, указанной в приведенной выше заметке. Еще раз: слово «инструментовка» здесь может употребляться только условно, музыкальная аналогия лежит скорее в области лейтмотивов Вагнера, лейтмелодий и лейтгармоний Римского-Корсакова; так «лейттонами» первой части «Петербурга» (первые четыре главы) являются «лак, лоск, блеск», второй части (последние четыре главы) — «Пепп Пеппович Пепп». Эти «лейттона», эти «лейтзвуки», эти «leit-Laute» могут, конечно, инструментоваться в разных тембрах и разных регистрах; в оркестре для этого существует разнообразие инструментов, в слове — разнообразие окружающих слов, резко подчеркивающих или легко смягчающих основную линию звуков. Здесь, по-гегелевски, количество переходит в качество; исполнение симфонии Бетховена в оркестровке Рихарда Штрауса может служить ярким тому примером: к худшему или к лучшему (не сомневаюсь, что к худшему), но симфонии нельзя узнать.

Так и в «Петербурге», в различных его редакциях. Основная линия, намеченная заданием «звуковой эмоциональности», остается неизменной («л—к—л — — пп—пп—лл»), но глубоко различна сила ее проведения. В первой и второй редакции («журнальной» и «книжной») автор еще разбрасывается в словах, ослабляет их силу их обилием; в третьей редакции («сиринской») громоздкая стройка слов сочетается с величайшей их концентрированностью. «Мокрый, скользкий проспект пересекся мокрым проспектом» — эта фраза сиринского текста (I, 21), вся построенная на разных оттенках звука «к» (а мы слышали уже от автора, что такое для него «к», и можем еще прочесть в «Глоссолалии»:

«*к* — удушение, смерть, стылость, холод, непроницаемость, инертность...»), эта фраза во второй редакции была ослабленной, не сконцентрированной, ибо вместо «пересекся» в ней стояло «оказывался пересеченным здесь»... Десятки, сотни таких примеров — дело специального будущего изучения; общий вывод из него позволю себе привести голословно: от первой к третьей редакции «Петербурга» идет все большее и большее усиление и подчеркивание основной линии инструментовки.

Пользуясь музыкальной аналогией, можно сказать, что в третьей редакции, сиринской, мы имеем как бы «*ff*» тех «лейт-тонов», которые составляют основной эмоциональный звуковой спектр романа; то же самое относится и к побочным звуковым группам, которые связаны с содержанием не всего романа, а отдельных его частей и деталей (два-три примера — ниже). Всюду максимальная напряженность, всюду нарастающая сила, звуковой вихрь, в котором звук тесно связан со смыслом; эта напряженная сила, в связи со всеми другими элементами романа (ритмикой, особым построением предложений и др.), делает из «Петербурга» — говорю об его основной, сиринской редакции — произведение, которое от начала до конца как бы исполняется «con tutta forza» *. Конечно, не одна звуковая сторона романа причина этого, но она является значительной долей причины такого впечатления.

Так в основной редакции 1913 года, в первом издании романа. Если мы обратимся теперь ко второму изданию, к редакции 1922 года, то увидим картину совершенно иную, впечатление получим противоположное. При полной переработке заново, основная линия инструментовки не изменилась, звуковой спектр остался прежним, но громкие тона и яркие звуки всюду намеренно стушеваны, приглушены; и достигается это главным образом путем количественного звукового сокращения, а количественное изменение переходит в качественное.

Примеры так изобильны (каждая страница, каждая строка!), что ограничиться придется лишь двумя-тремя. Вот, например, знаменитое, инструментованное на «свистящих» и «шипящих» (о них — смотри в «Глоссолалии») описание «холодной свистопляски», разгулявшейся над Россией, — в первом, сиринском тексте «Петербурга»:

> ...Рассвисталась по Невскому холодная свистопляска, чтобы дробными, мелкими, частыми каплями нападать, стрекотать и шушукать по зонтам, по сурово согнутым спинам, обливая волосы, обливая озябшие жиловатые руки мещан, студентов, рабочих; рассвисталась по Невскому холодная свистопляска, поливая вывески ядовитым, насмешливым, металлическим

* «со всею возможною силою» (*ит.*).

бликом, чтобы в воронки закручивать миллиарды мокрых пылиночек, вить смерчи, гнать и гнать их по улицам, разбивая о камни; и далее, чтобы гнать нетопыриное крыло облаков из Петербурга по пустырям; и уже рассвисталась над пустырем холодная свистопляска; посвистом молодецким, разбойным она гуляла в пространствах — самарских, тамбовских, саратовских, — в буераках, в песчаниках, в чертополохах, в полыни, с крыш срывая солому, срывая высоковерхие скирды и разводя на гумне свою липкую гниль; сноп тяжелый, зернистый — от нее прорастает; ключевой самородный колодезь — от нее засоряется; поразведутся мокрицы; и по ряду сырых деревень разгуляется тиф (III, 128).

А вот во что обратилось это же самое место во втором, берлинском издании «Петербурга»:

...Рассвисталась по Невскому свистопляска, чтоб дробными, частыми каплями нападать, стрекотать и шушукать зонтами и обливать жиловатые руки мещан и рабочих; свистала по Невскому свистопляска, чтобы гнать рой облаков: из Петербурга — по пустырям — самарским, тамбовским, саратовским — в буераки, в песчаники, в чертополохи, в полыни, срывая высоковерхие скирды и разводя на гумне свою липкую гниль (II, 160).

Этот пример характерен: так проработан от первой до последней строчки весь роман. Все осталось прежним — и все изменилось: иным стал стиль, иным стал темп, иным стал звук. О сокращениях, об изменениях — речь будет ниже; но надо ли еще доказывать, насколько количественное сокращение звуков, характерных для приведенного отрывка, изменило его качественно (к лучшему или худшему — не об этом пока речь), приглушило, стушевало, из былого «fortissimo» перевело в «piano»? Звуковой спектр не изменился; но он был намеренно ярким, а теперь стал намеренно бледным.

Еще пример: привожу en regard основное место начала третьей главы, построенное на «л—к», проходящих «лейтзвуками» через весь роман; вот как читается это место в сиринском тексте 1913 г. и в берлинском тексте 1922 г.

| | |
|---|---|
| Если б вам удосужилось бросить взгляд на то важное место, вы видели б только лак, только лоск; блеск на окнах зеркальных; ну, конечно — и блеск за зеркальными окнами; на колоннах — блеск; на паркете — блеск; у подъезда — блеск тоже; словом, лак, лоск и блеск! («Сир.», II, 5). | Если б удосужились бросить взгляд на то важное место, то вы видели б: блеск на окнах; и блеск за окнами; на колоннах и на паркете: лак, лоск и блеск («Берл.», I, 141). |

Стоит ли умножать примеры? Их столько же, сколько строк в романе. Разве только упомянуть об изумительно написанном появлении Медного всадника у Александра Ивановича Дудкина — три большие страницы, «тяжелозвонко» инструментованные на *а*, *р*, *л*, обратились в берлинском издании в три маленькие странич-

ки, заглушенно инструментованные на те же самые «leit-Laute». И так — на протяжении всего романа: точно мощная и бурная Apassionata Бетховена, сыгранная с модератором! Слово «инструментовка» невольно приводит за собой музыкальные аналогии, позволю себе поэтому еще одну: попробуйте представить себе похоронный марш Зигфрида, с его предельной «con tutta forza», исполненным в два-три раза слабее, «con sordini» *, да еще (это будет показано ниже) вдвое ускоренным темпом! Много ли останется от прежнего впечатления? И не совершенно ли иной *смысл* вложите вы в эту совсем иную в новом исполнении вещь?

Все эти музыкальные аналогии, готов согласиться, оставляют за собою неприятное чувство для тех, кто любит, ценит и понимает «Петербург». Причина понятна: Apassionata с модератором — бессмыслица, похоронный марш Зигфрида в скором темпе и с сурдинками — безвкусица, все вместе и в целом — пародия. Но «Петербург» второго издания (1922 г.) — не пародия «Петербурга» первого издания (1913 г.); с величайшим вкусом, с величайшим смыслом произведена эта переработка романа; сознательно или бессознательно, но автор достигал здесь какой-то новой цели, совершенно переделывая легкими, казалось бы, изменениями весь свой роман. Ибо что-то глубоко изменилось в авторе за эти десять дет, от первого до второго издания «Петербурга».

Ничего не изменилось в «Петербурге» — и все изменилось; та же основная звуковая линия «л—к—л — — пп—пп—лл» лежит в основе второго издания романа, но совсем иное производит она впечатление. Мы видели, как это зависит от способа «инструментовки», от его изменения. Мы увидим, что причины этого изменения лежат в развитии творческого сознания автора за эти годы. Остались в романе и «к» и «пп», но глубоко изменилось отношение автора к этим «к» и «пп»; внешние изменения романа — следствие этих внутренних переживаний. Подходить к этой переработке с одним только эстетическим критерием — значило бы остановиться в самом начале пути, не понять ни смысла, ни цели переработки.

Но для того чтобы понять этот смысл, эту цель — надо пройти за автором шаг за шагом, по всем ступеням изменений романа от первого издания ко второму. Первая из этих ступеней — звуковая структура романа, его «инструментовка»; она изменилась, оставшись неизменной («количество переходит в качество»!). Но настолько же изменилась и «ритмика» романа, его ритмическая структура; изучение этого изменения будет второй ступенью на нашем пути, или, если держаться прежней метафоры, вторым продвижением к нашей конечной и исходной точке — «Петербургу» как целому, в развитии творческого сознания его автора.

---

* «с сурдинами» (*ит.*).

## *III*

«Петербург» Андрея Белого, как и все его прозаические художественные произведения, написан ритмической (точнее, ритмизованной) прозой. В «будущих монографиях» детально будет изучена эта ритмика прозы Андрея Белого, но и теперь, даже с первого взгляда, более чем очевидно: не случайна та или иная ритмическая структура в том или ином произведении, настолько же, насколько (мы это видели) не случайно и звуковое построение произведения. Грубо схематизируя, можно сказать, что тот или иной *метр* должен соответствовать основной *звуковой линии* всякого произведения и поэзии, и ритмической прозы. Случайно ли тяжелые «к» и «п» лежат в основе каменного сна «Петербурга»? Случайно ли соответствует им, в его метрической основе, тяжелый и грузный *анапест*? Впрочем, последнее утверждение надо еще доказать.

Но сперва — небольшое отступление. Еще Чернышевский в своих статьях о Пушкине (1855 г.) остроумно показал, что во всякой прозаической русской речи количество слогов втрое больше количества ударений[97]; позднейшие, более точные подсчеты — В. Чудовского, проф. Кагарова, Г. Шенгели и др. — приводят к тому же выводу: согласно этим авторам, отношение числа слогов к числу ударений колеблется в пределах от 2,72 до 2,86, — что очень близко к числу 3, выведенному Чернышевским. Последний вывел отсюда заключение, что русской поэзии должны быть наиболее свойственны трехсложные метры (дактиль, амфибрахий, анапест). Вывод, конечно, сомнительный; но совершенно несомненно зато, что ритмическая проза в полной мере подлежит этому закону, тем более неизбежному, чем произведение больше. Представить себе в основе ритмической прозы «Петербурга» двухсложный метр значило бы представить его написанным «рубленой прозой», которая еще ужаснее «рубленых стихов».

Но если это так, если метрическая основа ритмической прозы суживается до неизбежного принятия только одного из трех трехсложных метров, то где же найти художнику ритмическое разнообразие в заколдованном кругу этих трех размеров? Правда, еще эллины называли дактиль — «плавным», анапест — «тяжким», амфибрахий — «легким», но достаточное ли это разнообразие для художника? Конечно нет; и возможности художника в этой области так же широки, как и в области звуковой структуры произведения, ибо бесконечно-разнообразные сочетания и комбинации метрических линий столь же неисчислимы, как и сочетания звуковых комбинаций вокруг основной звуковой линии произведения. Но неисчислимость звуковых комбинаций не препятствует существованию этой основной звуковой линии, — в «Петербурге»

ее подчеркивает сам автор; точно так же и бесчисленность ритмических сочетаний является лишь фоном, на котором ясно выделяется основная метрическая линия, — в «Петербурге» ею является *анапест*. Конечно, повторяю, это лишь грубая метрическая схематизация тонкого ритмического кружева романа; ее не надо понимать буквально, но без нее нельзя понять ритмической структуры «Петербурга».

Не случайно в именах двух главных героев этого романа автор дал основную звуковую линию «п—лл—п—лл» и «к—лл—п—лл», — мы это слышали от самого автора; но не случайно в этих же именах он дал и основную метрическую схему — анапест, ибо и «Аполлон Аполлонович», и «Николай Аполлонович», и «Аблеухов» построены именно по этой схеме. Так в именах героев проведена одновременно и основная звуковая и основная метрическая линия всего романа.

Мы сейчас убедимся, что эта метрическая закономерность не случайна, что ритмическая линия эта пронизывает с начала до конца весь роман; да и что другое, кроме «тяжкого» анапеста, могло бы метрически соответствовать звуковому смыслу тяжелых «пп», которые, по символам «Глоссолалии» (с. 113), идут «тяжелой поступью носорогов, слонов»...

Заранее можно было бы утверждать, что в основе метрической структуры «Петербурга» может лежать только анапест; и это предположение легко подтверждается после тщательного изучения ритмической ткани этого романа.

Интересно следить, как автор все яснее и яснее вырисовывает этот основной ритмический узор в последовательных трех редакциях романа. В «журнальной» редакции эта закономерность еще только чувствуется, во второй редакции она уже налицо, но лишь в сиринском тексте она становится осязательной, тонко, но всюду проведенной. Предоставив будущему исследователю эту интересную тему, обращусь к сиринскому тексту; главное затруднение, которое придется преодолеть, — изобилие примеров, ибо таким примером может служить каждая страница, каждый абзац.

Откроем сиринское издание на любой странице, возьмем любой абзац. Вот пример наудачу:

> Изморозь поливала прохожих: награждала их гриппами; вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и гриппы заползали под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; и субъект (так сказать, обыватель) озирался тоскливо; и глядел на проспект стерто-серым лицом; циркулировал он в бесконечность проспектов... (I, 16).

Разберем подробно этот отрывок, чтобы избавить себя от столь же подробного разбора остальных; каждый отрывок «Петербурга» построен по совершенно такому же типу.

Прежде всего отметим, к слову: «закон Чернышевского» оправдывается и на этом примере — в нем тридцать четыре ударяемых слова на сто шесть слогов, т. е. отношение их почти равно 1 : 3.

Но это только к слову; нам здесь интереснее другое — метрическая схема ритмического узора. Следующая таблица дает ясную картину метрического состава этого отрывка:

| | |
|---|---|
| —◡◡‖ | Изморозь |
| ◡◡—◡|◡—◡‖ | поливала прохожих: |
| ◡◡—◡‖—‖—◡◡‖ | награждала их гриппами; |
| ◡◡—|◡◡—|◡◡—| | вместе с тонкою пылью дождя |
| ◡◡—|◡◡—◡‖ | инфлуэнцы и гриппы |
| ◡◡—◡‖ | заползали |
| ◡◡—◡◡|◡◡—‖ | под приподнятый воротник: |
| ◡◡—|◡◡—|◡◡—◡◡‖ | гимназиста, студента, чиновника, |
| ◡◡—◡|◡—◡‖ | офицера, субъекта; |
| ◡◡—|◡◡—|◡◡—◡‖ | и субъект (так сказать, обыватель) |
| ◡◡—◡|◡—◡‖ | озирался тоскливо; |
| ◡◡—|◡◡—|◡◡—| | и глядел на проспект стерто-се- |
| ◡◡—|◡◡—|◡◡—| | рым лицом; циркулировал он |
| ◡◡—|◡◡—◡ | в бесконечность проспектов. |

Перед нами более чем ясная картина метрической схемы ритмического узора этого отрывка. Единственный метр, стержнем проведенный в нем, — анапест, с концовкой «третьего пеона»; он является тем метрическим каркасом, вокруг которого строятся разнообразные ритмические узоры. Из *тридцати двух* метрических стоп отрывка анапест с заключительным пеоном третьим (фраза типа: «Николай Аблеухов»), который можно назвать иначе анапестом с катакрузой, имеет на свою долю *двадцать*; остальные распадаются по другим метрическим единицам; так, например, три стопы падают на долю амфибрахия. Во всяком случае две трети всего отрывка написаны, грубо говоря, анапестом; «анапесты + третий пеон» — характернейший метрический рисунок «Петербурга» 1913 года. (Везде здесь и ниже «пеон» взят как самостоятельная стопа sui generis, вовсе не связанная непременно с модификациями ямбического размера.) Вертикальными двойными черточками обозначены места перебоев ритма; их условно можно было бы назвать паузами; еще условнее — назовем их цезурами. О том, что само деление ритмической прозы на метрические единицы тоже всегда условно — речь будет ниже; но основной вывод об *анапесте*, лежащем в основе ритмического строения первого издания «Петербурга», все же останется неоспоримым.

Если бы можно было по одному случайно взятому примеру делать общий вывод, то он был бы следующий: анапестическое строение предложений и пеоническое их окончание (анапесты + тре-

тий пеон) есть типичная для «Петербурга» 1913 года метрическая схема, которой определяется его ритмическая линия. Но в том-то и дело, что пример наш, хотя и «случайно взятый», — не случаен, что решительно все «случайно взятые» примеры подтвердят такой основной вывод. Сперва, однако, посмотрим на тот же отрывок не в сиринском, а в берлинском тексте.

Кстати: не слишком ли увлечемся мы изучением ритмической ткани «Петербурга», забыв о конечной цели нашего пути? И если даже это факт, что в основе ритмической линии сиринского текста романа лежат «анапесты + пеон третий», то приблизит ли нас этот факт к конечной цели хоть на шаг? Конечно нет, если ограничиться одним «констатированием факта». Очень убогим надо признать всякий метод, который ограничивается одним «констатированием», ибо оно является лишь статическим пониманием явления, в то время как «понять» можно лишь в динамическом изучении. И задача наша — понять «Петербург» как динамическое целое в развитии всех элементов его внешнего и внутреннего строения.

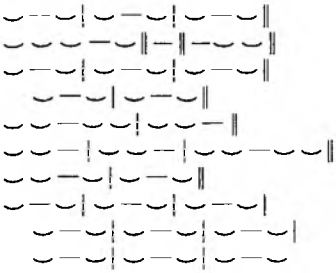
Но как раз изучение ритмики этого романа и является шагом вперед в таком направлении. Не случайна эта ритмика, тесно спаяна она с самой сущностью романа, составляет неразрывную часть этой сущности; не случаен «тяжкий анапест» в ритмической основе тяжкого, каменного сна «Петербурга», как не случаен в его звуковом ряду тяжелый и бредовой «Пепп Пеппович Пепп», как не случайны «Аполлон» и «Николай»... Но мы знаем также и другое: в процессе творческого сознания автора глубоко изменилось, не изменившись, звуковое строение «Петербурга»; берлинский текст 1922 года резко отличается в этом отношении от сиринского текста 1913 года. И если художественное произведение есть живой организм, то можно безошибочно утверждать a priori, что глубокое ритмическое изменение *должно* сопровождать собою изменение звукового строения, что глубоко должны чем-то различаться ритмически сиринский и берлинский тексты. И чтобы убедиться в этом — попробуем повторить по отношению к берлинской редакции романа ту работу, которую мы только что проделали над «сиринским» отрывком.

Вот каким является в этой новой редакции взятый нами выше пример: «Изморозь поливала прохожих»...

> Она поливала прохожих: и награждала их гриппами; ползли вместе с пылью дождя инфлуэнцы и гриппы под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; субъект озирался тоскливо; глядел на проспект; циркулировал он в бесконечность проспектов... (I, 25—26).

Если сравнить слово за словом этот отрывок в «сиринской» и «берлинской» редакциях, то можно убедиться в незначительно-

сти, казалось бы, изменений: вместо «изморозь» — «она», вместо «заползали» — слово «ползли», переставленное на другое место фразы (сказуемое далеко впереди подлежащих), один раз вставлено «и», два раза «и» выпущено, вычеркнуты слова «тонкою», «так сказать, обыватель», «стерто-серым лицом». Вот и все изменения — очень, по-видимому, незначительные; посмотрим, как отразились они на метрическом рисунке отрывка. Вот его новая схема:



Она поливала прохожих:
и награждала их гриппами;
вместе с тонкою пылью дождя ин-
флуэнцы и гриппы
под приподнятый воротник
гимназиста, студента, чиновника,
офицера, субъекта;
субъект озирался тоскливо;
глядел на проспект; циркулиро-
вал он в бесконечность проспектов.

Картина получается в высокой степени интересная. Вспомним результаты подсчета при анализе метрической схемы этого же ритмического отрывка по сиринскому тексту: тогда на тридцать две метрические единицы приходилось две трети анапестов и только три амфибрахия. Здесь теперь перед нами совершенно иная картина: из общего числа двадцати семи метрических единиц анапест, прежде главенствовавший, встречается теперь только три раза; зато вместо трех амфибрахиев — их теперь *восемнадцать*! Иначе говоря, место «тяжкого анапеста» занял теперь «легкий амфибрахий»; на общее количество метрических единиц отрывка его приходится теперь как раз две трети, т. е. столько же, сколько раньше было анапестов. Анапест и амфибрахий поменялись местами.

Случайная это или не случайная картина? Это надо показать; но пока — одно замечание: в новой редакции отрывок сократился очень незначительно, всего на пять метрических единиц; но в то же самое время число цезур, условно обозначающих здесь перебои ритма, уменьшилось на треть: их было двенадцать, теперь их только восемь. Ясно, что замена «тяжкого» анапеста «легким» амфибрахием и сокращение числа ритмических перебоев — ведут к одной и той же цели: к большей легкости, к большей «напевности», к *ускорению*. Мы в этом еще убедимся, когда от ритма перейдем к темпу.

Возвратимся, однако, к основному вопросу: анапест сиринского текста, амфибрахий берлинской редакции — случайны или нет в приведенном отрывке? Возьмем не фразу, не абзац, не отрывок,

а целую страницу сиринского текста «Петербурга» и ее же — в берлинском издании; возьмем ту страницу (очень «анапестическую» по своему содержанию), в которой Медный гость подымается, дробя ступени, на чердак к террористу Дудкину. Возьмем в сиринском тексте ровно страницу (от слов: «И гремел удар за ударом...» до слов: «...ступеням полунощных лестниц», III, 101) — и то же место в берлинской редакции (от слов: «К площадке шел вверх...» до слов: «...удары металла, дробящие жизни», II, 139—140); произведем над этими страницами ту же самую работу, которую произвели выше над небольшим отрывком. Избавляя читателей от самой работы, приведу только сухие, но показательные цифровые выводы, которые каждый легко может проверить.

В сиринском тексте этой страницы 648 слогов, распадающихся на 200 двух-, трех- и многосложных метрических единиц; в берлинском тексте 403 слога и 132 метрические единицы (в соответствии с приблизительным «законом Чернышевского»). Из двухсот метрических единиц сиринского текста анапест и анапест с концовкой пеона третьего имеет на свою долю 116 стоп; все остальные размеры — имеют для себя остальные 84 стопы, среди которых амфибрахий встречается лишь три раза *.

Из 132 метрических единиц берлинского текста амфибрахий и амфибрахий с катакрузой, амфибрахий с концовкой пеона второго (типично для берлинской редакции!) имеют на свою долю 54 стопы, анапест и анапест с концовкой пеона третьего — 50 стоп, остальные 28 стоп приходятся на другие размеры **.

Эти «сухие цифры» говорят сами за себя: 58% анапеста и 2% амфибрахия — в сиринском тексте, 41% амфибрахия и 38% анапеста — в тексте берлинском. Но и то мы имели дело со страницей явно «анапестической» по своему содержанию; чего же надо ожидать от других страниц обоих текстов? Еще большего увеличения числа амфибрахиев, еще большего уменьшения числа анапестов в берлинском тексте.

Чтобы убедиться в этом, я взял наудачу десять разных отрывков из разных мест романа; общая сумма их составила полторы печатных страницы сиринской редакции. Проделав над ними по обоим текстам такую же работу, как и над первым отрывком, работу, которую опять не привожу здесь, чтобы не загромождать ею

---

* Если составить для этой страницы полную таблицу метрических единиц, то результаты ее выразятся в процентном отношении так: анапест — 58%, дактиль — 10%, пеоны — 8%, ямб и хорей — по 6%, амфибрахий — от 1 до 2%, другие размеры — около 10%.

** Результаты этого подсчета, выраженные в процентном отношении: амфибрахий — 41%, анапест — 38%, дактиль — 6%, хорей — 3%, ямб — 2%, другие размеры — 10%.

эти страницы, — я получил результат, который снова в «сухих цифрах» может быть резюмирован следующей таблицей:

| Число | Текст | |
|---|---|---|
| | 1913 года | 1922 года |
| Слогов | 746 | 500 |
| Стоп | 231 | 150 |
| Анапестов | 102 | 12 |
| Амфибрахиев | 23 | 96 |
| Цезур | 49 | 23 |

Эти сухие цифры как нельзя яснее рисуют всю разницу сиринского и берлинского текстов. Первые цифры — число слогов — говорят нам, что если сокращение романа во всем его объеме произошло по такому же масштабу, как в этих случайно выбранных десяти отрывках, то во втором издании роман должен был сократиться приблизительно на четверть первоначальной величины; так это и есть в действительности. (В сиринском тексте было 31, а берлинском осталось 23 нормальных печатных листа.) Это во-первых. Во-вторых — из числа стоп и из числа анапестов (в первом издании) и амфибрахиев (во втором) явствует, что если десять примеров эти типичны для всего романа (а они — типичны, ибо — случайны), то в сиринском тексте ритмическую структуру характеризуют (перевожу на процентное отношение) 44% анапеста, в то время как в берлинском тексте ритмическое строение определяется 64% амфибрахия. Наконец — цезур, перебоев ритма в берлинском тексте вдвое меньше, чем в сиринском.

Этот результат должен искупить, думается мне, всю сухость пройденного пути: теперь видно, что глубокое, коренное изменение метрического стержня «Петербурга» соответствует глубокому изменению его звукового строения. «Анапесты с пеоном третьим», «амфибрахии с пеоном вторым» — только грубые метрические схемы, и я прекрасно знаю все возражения, которые можно сделать против этой грубой механизации тонкой ритмики романа Андрея Белого. Расчленение ритмической прозы на метрические единицы не может не быть условным — это раз; затем, стоит только в трехсложной стопе вынести первый слог «за-такт» (так называемая антианакруза), чтобы из сплошного ряда анапестов сделать амфибрахии, из амфибрахиев — дактили, из дактилей — анапест. И все же есть глубокая ритмическая разница между анапестом и амфибрахием, разница типичного для первого издания романа

«анапеста с пеоном третьим» (пример: «Александр Македонский») и характерного для второго издания «амфибрахия с пеоном вторым» (пример: «Потемкин Таврический»). Только метрическая схема может служить ариадниной нитью в сложном лабиринте ритмического строения художественной прозы.

Но и метрическая схема, и ритмический узор — только частности органического целого; и важно показать, что с изменением одной частности (звука) неизбежно меняется и другая (ритм); а что это изменение не может не быть следствием еще более глубокого изменения в самой основе развивающегося творческого сознания художника — это аксиома для того, кто убежден в эстетической цельности не только художественного произведения, но и единства его с развивающимся сознанием автора, кто к произведениям искусства подходит не статически, а динамически. Но эта аксиома для одних читателей еще требует доказательства для других. И дальнейший наш путь — от связи в глубоких звуковых и ритмических изменениях «Петербурга» к тесно переплетенным с ними и продолжающим их глубоким изменениям внутренним, к коренным изменениям в «идеологии» самого автора. Звук, ритм, темп, стиль, идея — все изменилось во втором издании «Петербурга»; от первых изменилась последняя или от последней изменились первые? Изменились они не «от» друг друга, а «с» друг другом.

Еще раз возвращаюсь в заключение к звуку и ритму. Несомненно: другие страницы примеров дали бы и другие цифры, но общее направление ритмического изменения «Петербурга» от этого не изменилось бы. То, что можно было предполагать a priori, устанавливается непосредственным анализом ритмического строения «Петербурга». В основе романа тесно связаны между собой и определенная звуковая, и определенная ритмическая линия: «л — к — л — — пп — пп — лл» в области звука подвергаются ослаблению и разгромождению в тексте 1922 года; одновременно с этим в области метра «анапест» заменяется «амфибрахием». Эти буквенные и метрические схемы дают только грубое понятие о звуковом и ритмическом строении обоих текстов романа; но за схемою лежит глубокая реальность. К ее пониманию мы тем более приблизимся, чем неразрывнее будем соединять такие, казалось бы, разные элементы, как звук, ритм, стиль, идею «Петербурга». Это не разные стороны одной медали, это одна общая сеть, одна общая ткань всего романа Андрея Белого.

И еще последнее слово к вопросу о коренном ритмическом изменении текста «Петербурга» от первого издания ко второму. Чтобы убедиться в справедливости того вывода, к которому мы пришли, каждый должен был бы сам проделать анализ материалов текста, ибо интересен не только вывод, характерны часто

и пути авторских изменений от «анапеста» к «амфибрахию». Если в сиринском тексте стояло: «и вздохнул, и пошел» (I, 18), то в берлинской редакции зачеркнутое первое «и» уничтожает анапестическое строение предложения (I, 27); если раньше фраза была чистым дактилем: «тут увидал разночинца он» (I, 27), то теперь перестановкой одного слова автор дает нам амфибрахий: «тут он увидал разночинца» (I, 36); если в первом издании «амфибрахическая» фраза замедлялась слишком частыми перебоями ритма, цезурами: «он думал, что жизнь дорожает || и рабочему люду || будет скоро нечего есть...» (I, 24), то во втором издании она ускорена уничтожением цезур, стремлением к чистой метричности: «он думал, что жизнь дорожает, рабочему люду жить трудно...» (I, 33). А если и встречаются обратные примеры, то всегда обусловленные внутренней необходимостью, как, например, в следующей фразе: «подъездная дверь перед ней затворилась; подъездная дверь перед нею захлопнулась». Так было в сиринском тексте (I, 70); и эти чистые амфибрахии, эта чистая метричность были здесь неуместны — плохо гармонировали они с описываемым действием «захлопывания двери». В берлинском тексте это исправлено тем, что «ней» и «нею» поменялись местами, в результате чего появились две цезуры, два перебоя: «подъездная дверь перед нею || затворилась; подъездная дверь перед ней || захлопнулась» (I, 72).

Надо проделать такую работу сравнения строчки за строчкой по всему роману двух его изданий, двух его текстов, чтобы с непреложной очевидностью убедиться в том выводе, который условно можно представить в формуле: «от анапестов 1913 года к амфибрахиям 1922 года». Мы скоро увидим, какому глубокому «идеологическому» изменению, какой «идеологической формуле» соответствует это ритмическое перерождение ткани «Петербурга».

## *IV*

Вопрос о коренном изменении «идеологии» Андрея Белого от первого ко второму изданию «Петербурга» — последняя часть нашего пути, которая приведет нас к его началу. Но сперва еще одна, «предпоследняя» часть этого путешествия вокруг романа.

Для сокращения дороги — оставлю без рассмотрения целый ряд глубоко интересных частностей, не менее важных, чем звук и ритм: коренные синтаксические перестроения фразы, изменения знаков препинания, перестройка, в широком смысле, стиля романа; все это когда-нибудь будет изучено в подробностях. Остановлюсь только на тех изменениях, которые, так же условно, как и раньше, можно было бы назвать изменениями *темпа* романа. Опять-таки a priori ясно, как тесно связаны эти изменения с звуковыми и особенно ритмическими; ясно и то направление, в кото-

ром должно было идти такое изменение темпа. Раз в ритмическом строении двух изданий можно проследить путь от «тяжкого» анапеста к «легкому» амфибрахию и более чистой метричности, а в звуковой структуре выяснить ослабление громоздкости инструментовки, то тем самым предопределяется и изменение темпа от замедленности к ускорению. Постулировать эту ускоренность можно было бы и из факта сокращения текста романа (мы это видели) на четвертую часть первоначального размера, и сокращения не механического, выкидыванием абзацев и страниц, — о нем речь особая, — а органического, переработкой каждой страницы, каждой строки, каждой фразы.

Не всякое, однако, сокращение есть ускорение. Наоборот, можно, сократив фразу, в то же время и замедлить ее темп — грузной инструментовкой, тяжелой ритмикой, перебойными цезурами, медлительными знаками препинания (двоеточием и точкой с запятой). Но во втором издании «Петербурга» все сокращения имеют как раз противоположное этому направление: инструментовка — упрощена, ритмика — облегчена, цезур — вдвое меньше. В уже известной нам фразе:

| | |
|---|---|
| Вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и гриппы ‖ заползали... («Сир.», I, 16). | Ползли вместе с пылью дождя инфлуэнцы и гриппы... («Берл.», I, 25). |

ускорение вызвано одновременно и переходом от анапеста к амфибрахию, и уничтожением цезуры, и переставленным к началу фразы сказуемым, и упразднением в зачеркнутом слове с предлогом громоздкого «ст» и «нк». Так могли бы мы пройти по всем страницам романа и получить все тот же, a priori ясный результат.

Характерно еще одно: в развитии художественного стиля Андрея Белого все большее и большее значение получает *двоеточие*. Количеством двоеточий в его статьях и романах можно было бы определить, при отсутствии других данных, их хронологическую дату: так растет в его прозе число двоеточий за последние десять-пятнадцать лет его творчества; и сам он (в предисловии к своему «берлинскому песеннику» 1922 года «После разлуки») недаром говорит: «Двоеточие — мой знак». Можно было бы ожидать поэтому в берлинской редакции 1922 года значительного увеличения количества «двоеточий» по сравнению с сиринской редакцией 1913 года. И вот — характерный факт: количество это, по-видимому, совершенно не изменилось; сужу по первой главе романа (составляющей одну восьмую всего текста), в которой новых двоеточий вставлено восемь, и зато ровно столько же старых двоеточий изменено на другие более «легкие» знаки препинания. Мелочь, но характерная; она показывает, что и в этом отношении темп рома-

на не замедлился, в то время как во всех других отношениях он ускорился.

Сравните, например, все «диалогические» места «Петербурга» первого и второго издания. Почти все они сильно сокращены, но чаще всего сокращения эти касаются слов, а не фраз, оттенков, а не цвета. Разговоры действующих лиц в сиринском тексте — медлительны, намеренно «тягучи», с подчеркнутым повторением слов и фраз; в берлинской редакции они ускорены, резки, четки, отрывисты; снова пользуясь музыкальной аналогией, можно сказать, что почти всюду в первом издании они идут «andante», если не «largo», а во втором издании — ведутся «allegro», если не «presto». Не буду нагромождать примеры — достаточно одного, достаточно любого на выбор. Вот разговор Аполлона Аполлоновича с камердинером:

— Что вообще — да — поделывает... поделывает...
— ?...
— Николай Аполлонович.
— Ничего себе, Аполлон Аполлонович, здравствуют...
— А еще?
— По-прежнему: затворяться изволят и книжки читают.
— И книжки?
— Потом еще гуляют по комнатам-с...
— Гуляют — да, да... И... И? Как?
— В халате-с!
— Читают, гуляют... Так... Дальше?
— Вчера они поджидали к себе...
— Поджидали кого?
— Костюмера... («Сир.», I, 15—16).

— Что вообще — да — поделывает... поделывает...
— ?...
— Николай Аполлонович.
— Ничего себе, здравствуют...
— А еще?
— Затворяться изволят и книжки читают.
— И книжки?
— Гуляют по комнатам-с...
— Гуляют... И? Как?
— В халате-с!
— Так... Дальше?
— Вчера поджидали...
— Кого?
— Костюмера... («Берл.», I, 24—25).

Сопоставление достаточно говорит само за себя, чтобы нуждаться в комментариях. И без других примеров тоже можно обойтись, ибо все — без исключения — диалоги во втором издании романа ускорены по совершенно такому же типу. Есть и выброшенные строки и абзацы, но чаще всего сокращения касаются лишь отдельных слов, замедляющих темп разговора. Ускорение темпа — общий вывод из сравнительного изучения всех диалогов романа.

Но ускорение, конечно, коснулось не одних диалогов. Характерное для «Петербурга» первого издания «спиральное» строение предложений (и часто «спираль» эта была со многими завитками), с подчеркнутым повторением дважды и трижды основной «лейт-

фразы», заменилось во втором издании романа упрощенной конструкцией, отказом от «спирали», ускорением темпа. Приведу только один, но типичный пример:

| | |
|---|---|
| Пять лет уж прошло с той поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению безответственным главой Учреждения: пять с лишком лет прошло с той поры («Сир.», I, 29). | С той самой поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению главой Учреждения, прошло уже пять с лишком лет («Берл.», I, 37). |

Выброшенные здесь слова, уничтоженное двоеточие, отказ от «спирали» («пять лет прошло с той поры») — меняют, конечно, не только темп повествования; но ускорение темпа — одно из первых последствий этих перемен.

В том же направлении ускорения темпа идет и то типичное для берлинского текста сокращение эпитетов, которое станет ясно из следующего примера (привожу сиринский текст, ставя в квадратные скобки то, что выпущено в берлинском):

> В [это] хмурое [петербургское] утро распахнулись [тяжелые] двери [роскошного] желтого дома: [желтый] дом окнами выходил на Неву[.]; [Бритый]* лакей с [золотым] галуном [на отворотах] бросился [из передней] подавать знаки кучеру. Серые [в яблоках] кони рванулись [к подъезду;]** подкатили карету, на которой был выведен [стародворянский] герб: единорог, прободающий рыцаря («Сир.», I, 17; «Берл.», I, 26).

Здесь тоже, конечно, не одно только ускорение является следствием выброшенных эпитетов, уничтоженных знаков препинания, вставленных «и»; меняется не только темп, но и тембр, не только звук, но и цвет: массивные, грузные, изобильные эпитеты придавали сиринскому тексту нарочитую тяжесть, ярко окрашивали его тяжелые ткани. Берлинский текст не стал «бесцветным», но намеренно лишен всей прежней тяжелой роскоши звука и цвета. Правда, это слишком резкий пример, но он как нельзя яснее характеризует общее направление таких изменений в тексте второго издания. (В этом же направлении — встречающаяся замена «полных метафор» сиринского текста «эллиптическими метафорами» в берлинском.)

Иногда, вследствие таких сокращений, абзац сжимается до трети, до четверти своего размера; так например, вместо типичной для сиринского текста тяжеловесной конструкции: «После мозглой первооктябрьской слякоти петербургские крыши, петербургские шпицы, наконец петербургские купола ослепительно закупались однажды в октябревском морозном солнышке» (II, 13), — мы находим в берлинском тексте всего одну строку: «Пос-

---

* Здесь в берлинском тексте вставлено «и».

** Здесь в берлинском тексте вставлено «и».

ле слякоти петербургские крыши купалися в солнышке» (I, 147). Но, повторяю, это не типичный пример; таким является хотя бы следующий:

| | |
|---|---|
| В дубовой столовой раздавалось хрипенье часов; кланяясь и шипя, куковала серенькая кукушка: по знаку старинной кукушки сел Аполлон Аполлонович перед фарфоровой чашкою и отламывал теплые корочки белого хлеба. И за кофием свои прежние годы вспоминал Аполлон Аполлонович; и за кофием — даже, даже — пошучивал он... («Сир.», I, 10). | В дубовой столовой уже куковала стенная кукушка; Аполлон Аполлонович сел перед фарфоровой чашкою и отламывал теплые корочки хлеба; за кофием — даже, даже — пошучивал он... («Берл.», I, 19). |

Здесь все характерно: и упразднение «спирали» («и за кофием...»), и упразднение точки, и упразднение эпитетов и определений, и сжимание двух предложений в одно. Не в одних диалогах, таким образом, а во всей синтаксической ткани романа мы видим изменения, сводящиеся к тому же, к чему вели перемены звуковые и ритмические: к сокращению, к упрощению, к облегчению, к ускорению.

Целую главу надо было бы посвятить анализу кратких сокращений, задача которых — разгрузить роман, отказаться от намеренной массивности, сделать его более четким и более легким. Выброшена масса деталей, пожертвовано массой частностей; не буду приводить примеры, но пусть желающие сравнят в сиринской и берлинской редакции такие места, как описание «желтого здания» Аблеуховых (I, 41—43 и I, 47—49), комнат Николая Аполлоновича (I, 53 и I, 58), парадной залы (I, 14 и I, 23), лестницы в этом здании (I, 67 и I, 69). Как и раньше в инструментовке, в ритмике: все осталось прежним и все в корне изменилось.

Целую главу также следовало бы посвятить специально вопросу об эпитетах, об определениях, вообще о прилагательных в этих двух изданиях романа (точно так же, как предыдущая глава была бы главою о существительных): уже по одному приведенному страницею выше примеру можно судить о существенности этих несущественных изменений. Аполлон Аполлонович «пронес каменный взор в широкооткрытый подъезд» и «пронес взор в подъезд»: вот характерная фраза из сиринского и берлинского текста (I, 29 и I, 37). Пушкинский Герман не хотел «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»; в берлинской редакции «Петербурга» автор хочет пожертвовать излишним, чтобы приобрести необходимое. «Необходимое» в этом случае — легкость, упрощенность, ускоренность, и все это действительно приобретается, но еще вопрос — действительно ли необходимо для «Петербурга»

это «необходимое» и жертвуется ли во имя его одним только «излишним»... Это уже вопрос о сравнительной ценности сиринской и берлинской редакции; о нем — в конце.

Пора, однако, от отдельных строчек романа подойти к его целому; чтобы совершить этот переход — приведу последний пример сокращения «строчек», имеющий большое значение и для «целого» романа. Я имею в виду дважды встречавшуюся в сиринском тексте фразу об Октябре 1905 года, когда «неотвязная, злая нота на ууууу-ууууу-ууууу» звучала в мировых пространствах. «Слышал ли и ты октябревскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? *Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда*» («Сир.», I, 108). И полусотней страниц ниже автор повторяет эту же песню с тем же припевом: «*этой песни ранее не было; этой песни не будет*» (II, 17). Так в сиринском тексте 1913 года. В берлинском тексте 1922 года в обоих местах сохранилась лишь первая половина фразы («Берл.», I, 108, 151), подчеркнутое — выброшено.

И неудивительно: между двумя этими изданиями «Петербурга» как раз встал петербургский Октябрь 1917 года.

## V

Не слишком ли резкий это переход — от технических деталей «Петербурга» к лежащей в его основе идее? Ибо «идея» его и есть — *революция*. Но ведь все изучение звука, ритма, темпа вело нас к этому центру романа, ибо и идея его, и звук, и ритм, и темп — одно. И потому, когда изменилась «идеология» автора, не могло не измениться звуковое и ритмическое строение романа; и наоборот: изменились они — значит, в чем-то изменилась и лежащая в его основе идея.

За десять лет между первым и вторым изданием романа в корне изменилось отношение автора к революции, к «теням» Васильевского острова, ко всему Петербургу как символу определенной идеи, а значит, и к «Петербургу», ее проявителю. Раньше — во многом была она ему ненавистна, не менее (а может быть, и более), чем ее противоположность; судил и присудил он Александра Ивановича Дудкина к искуплению, к возмездию более тяжкому, чем даже Аполлона Аполлоновича Аблеухова. И не только в окончательном суде, но и в мимолетных суждениях ясно сказывалось такое отношение; здесь снова мелкие разночтения двух изданий романа дадут нам возможность прийти к выводам, имеющим общее значение.

Чем эти разночтения мельче, тем они характернее. Если в тексте издания 1913 года Николай Аполлонович «дал обещание одной легкомысленной партии» совершить террористический акт, то

в издании 1922 года обещание останется, но квалификация революционной партии «легкомысленной» отпадет («Сир.», I, 59; «Берл.», I, 63). Правда, в другом месте, где речь идет как бы от лица Николая Аполлоновича, прилагательное это остается («Сир.», I, 103; «Берл.», I, 104), но тут же рядом, на той же странице, при авторской характеристике того же революционного «необдуманного кружка», это определение снова исчезает из берлинского текста. И таких примеров — не один, не два. Если раньше октябрьские газеты 1905 года иронически именовались «громоносными», то теперь эта ироническая характеристика исчезает («Сир.», I, 77; «Берл.», I, 79). Если в сиринской редакции про честного офицера Лихутина говорилось, что он «в девятьсот пятом году... имел несчастие защищать от рабочих своей полуротою Николаевский мост», то в берлинском тексте вся эта фраза будет отсутствовать, ибо слова «имел несчастие» получили в этом случае для автора совсем не иронический смысл («Сир.», I, 86; «Берл.», I, 89). И даже мелочь: если в первом издании романа письмо, полученное Николаем Аполлоновичем, заключало в себе «жалкие вирши с любовно-революционным оттенком», то даже и это, нимало не обидное для революции обстоятельство, упразднено из второго издания — три последние слова вычеркнуты («Сир.», I, 54; «Берл.», I, 59).

По этим мелочам можно судить и о существенном. На рубеже между ними — интересные частности в обрисовке Александра Ивановича Дудкина по разным редакциям романа, начиная еще с «журнальной» и «книжной». В первых он изображен как какой-то «зловещий выходец с того света» («Книжн. редакция», с. 104), — фраза, не попавшая даже в сиринский текст, — почти как пьяный полуидиот в сцене первой беседы своей с Николаем Аполлоновичем (сперва слишком растянутой); в сиринском тексте он в этой беседе уже ведет себя «не то насмехаясь, не то будучи совершеннейшим простаком», — фраза, сохранившаяся и в берлинской редакции, но отсутствовавшая и в «журнальной», и в «книжной» («Сир.», I, 98; «Берл.», I, 101). Но в сиринском тексте он все же «полупьяный», Николай Аполлонович в конце разговора все же над ним «потешался», «издевался»; в берлинском тексте все эти слова исчезли. И дело тут не только в отдельных словах: надо сравнить в сиринском и берлинском тексте страницу за страницей, строчку за строчкой этого разговора («Сир.», I, 97—135; «Берл.», I, 100—126), чтобы увидеть, насколько в последнем издании смягчено все обрисовывавшее в довольно жалком виде «неуловимого» революционера, Александра Ивановича Дудкина.

Но дело не ограничивается смягчениями и изменениями отдельных слов. Непосредственно вслед за этим разговором, в сиринском тексте следовала главка «Высыпал, высыпал» (135—

139), служащая ироническим предисловием к не менее ироническому описанию октябрьского «Митинга». В ней — ядовитая характеристика «протестующего обывателя» как основного фона начинающейся революции; но в ней — и рабочие, в ней — и солдаты, стихия начинающегося бунта после разгрома на полях Манджурии, «косматые манджурские шапки». К слову сказать: мы разгадаем несколько ниже, символом *чего* является эта «манджурская шапка». Но главные стрелы главки «Высыпал, высыпал» направлены против «протестующего субъекта», революционно настроенного обывателя, «интеллигента» в кавычках. Интересно следить, как от журнальной редакции к берлинской, через этапы всех доступных нам текстов романа, меняется, смягчается ядовитое описание этого «субъекта, так сказать обывателя», когда он, волею судеб, прикасается — пусть на время, пусть по недоразумению — к стихии революции.

В первоначальном «журнальном» тексте описание это — беспощадно. Перед нами — «протестующий субъект», «нечто бледное и хрупкое, долженствующее кормиться *фитином* и сливками»; этот «протестующий кандидат на *фитин*» с дубиной в руках мрачно бредет на митинг, шатаясь «на комаринообразных ногах». На четырех страницах продолжается это описание (гл. II, с. 59—62 рукописи), и все эти четыре страницы вошли в сиринское издание (I, 135—139), но уже с некоторыми смягчениями в деталях: вместо «протестующего субъекта» почти всюду появился «протестант», исчез «кандидат на *фитин*», изъяты и «комаринообразные ноги». В общем и целом главка, однако, сохранена, хотя и в смягченном виде. Она *совершенно отсутствует* в немецком переводе 1916 года (издание 1919 г.); она вновь появляется под новым заглавием «Забастовка» в берлинском тексте 1922 года (I, 126—128), но в совершенно неузнаваемом виде: она сокращена почти в четыре раза (в то время как средний размер сокращений, как мы видели, равен лишь одной четверти). «Протестующий субъект», «протестант», со всем своим видом и бытом, совершенно исчез со страниц романа: две посвященных ему страницы вычеркнуты, на остальных детали смягчены («манджурские шапки», например, уже не «бредут», а «идут» на митинг).

Но отрывок «Высыпал, высыпал» был в сиринском тексте лишь предисловием к «Митингу», такому же отрывку из третьей главы романа (II, 30—34). Главка эта, резко и ярко написанная, была в некотором отношении как бы центральною: в ней сводилась в один фокус вся ненависть автора к революционным «теням» Васильевского острова. О глубоких корнях, о причинах — потом, сперва о факте; а факт тот, что эта резкая, карикатурная главка вошла в сиринский текст почти без всяких перемен (редкий случай!) из «журнальной» редакции (гл. III, с. 28—32 руко-

писи); факт тот, что без этой главки одна из основных линий романа потеряла бы самое яркое свое выражение. И вот — в немецком переводе «Митинга» уже нет; мало того — он совершенно исключен и из берлинского издания 1922 года.

Совершенно исчезли со страниц романа и «интеллигентный партийный сотрудник», и «пролетарий сознательный», и «пролетарий бессознательный», и два еврея социалиста, бундист и не бундист, и мистический анархист, и почтенная «сестидесятипятилетняя» (так в рукописи, и быть может, это не описка) «земская деятельница», сюсюкающая Некрасова: «Сейти (тоже не описка и не опечатка) разумное, доброе, вечное, сейти»..., и провозглашающий кому-то бойкот малыш, и «Рхассия», и «тва-рры-шшы!», и многое, многое другое. Вся эта «желто-туманная муть» залы митинга, все эти «одержимые лица» (в рукописи сперва стояло — «бесноватые»), все это, из «Бесов» Достоевского, описание «революционной стихии» — неприемлемо теперь для Андрея Белого, ибо после 1917 года он стал воспринимать ее по-иному. И не только после этого года революции: мы видели, что уже в 1916 году, переделывая «Петербург» для немецкого перевода, он не включил в него ни «Митинга», ни «Высыпал, высыпал». Год революции только укрепил эти новые корни в творческом сознании автора «Петербурга».

Он расслышал теперь новые ноты в «октябревской песне» девятьсот пятого года, он в корне изменил (и мы это увидим) свое отношение к стихии революции, он не повторит больше слов: «этой песни не будет — никогда», ибо знает, что еще не один раз она «раздастся в пространствах». Октябрь 1917 года помог автору «Петербурга» уяснить свое отношение ко всем бывшим и будущим Октябрям; и уже из этого нового осознания — все те частные исправления, которые, казалось бы не меняя «Петербурга», меняют его в самом существе.

Ибо — что такое раньше был Петербург «Петербурга»? Это был символ двух противоположных и одинаково ненавистных автору идей, воплощенных во всемогущем реакционере, сенаторе Аблеухове, и «неуловимом» революционере, террористе Дудкине. Первый — это Петербург, второй — Васильевский остров (говоря символами романа). А соединительным звеном между ними, показывающим, что крайности сходятся, своего рода «Николаевским мостом» (с которым недаром связаны самые тяжкие и решающие мгновения жизни Николая Аполлоновича) — был Николай Аполлонович Аблеухов, сын сенатора и партийный товарищ Дудкина. Крайности сходятся, ибо желание отца — заморозить Россию и мечта сына — предать ее и весь мир уничтожению огнем, не к тем же ли самым приведут последним результатам: смерть, небытие, нигилизм как «исконное монгольское дело»? Но в своем видении

«преподобного туранца» Николай Аполлонович сознает свою ошибку, признает правоту отца: не огонь, а лед есть «исконное монгольское дело», и он, Николай Аполлонович, не туда направлял своих драконов, напрасно стремился к «разрушению арийского мира». Вьюгой надобно его замести, заморозить, умертвить, а не пламенем испепелить — ибо пламя возрождает к новой жизни.

Здесь кстати будет отметить мимоходом одно очень характерное место из «книжной редакции» (с. 19), не попавшее даже в сиринскую. Приведены in extenso* фразы Аполлона Аполлоновича: «Россия — ледяная равнина, по которой много сот лет как зарыскал волк», и — «Всякая живность в тепле портится: что же будет с Россией, когда ее захватит весна?» Характерны, однако, не эти фразы (явно «леонтьевского», явно «победоносцевского» происхождения), а заключающая их сентенция автора романа: «эти две классических фразы в свое время облетели Россию, и Россия ответила своему сыну... только хамской усмешкой». Этого места нет уже в сиринском тексте; но не характерно ли, что оно могло быть годом-двумя ранее в первых редакциях?

Интересно: в «книжной», «сиринской» и «берлинской» редакциях революционные мечты и теории Николая Аполлоновича изложены в порядке все большего и большего абстрагирования. В «книжной» редакции — это подробное, на четырех страницах, описание внутренних причин, по которым Николай Аполлонович дал революционной «легкомысленной партии» свое «ужасное обещание». Ландшафт логических схем, вытянутых в параллели наук, так же дорог сердцу сына, как вид петербургских параллельных проспектов, «прототип всяческой параллельности», дорог сердцу отца. Но — «теоретический идеал оказывался неадекватен действительности»; в подобных случаях Аполлон Аполлонович, «генетический предшественник бренной оболочки (Николая Аполлоновича) поступал решительно: он издавал циркуляр»; а Николай Аполлонович, «логический *приус* упомянутой оболочки — над-индивидуальный субъект — поступил еще более круто: он обрек на гибель неадекватное себе проявление мира в социальных формах неравенства»... («Книжная» редакц<ия>, 116—119). Вместо этих четырех страниц, в сиринском тексте мы находим всего четыре строки: «ответ на вопрос (почему было дано «ужасное обещание») был прост чрезвычайно: Николай Аполлонович, занимаясь методикой социальных явлений, мир обрекал огню и мечу» (I, 103); в берлинском же издании — всего одна туманная строчка: «Николай Аполлонович занимался методикой социальных явлений» (I, 104).

---

* полностью (*лат.*).

Но это только к слову, как и все о Николае Аполлоновиче; он лишь соединительное звено между сенатором и террористом, Петербургом и Васильевским островом. И вот о «крайностях» этих, Аблеухове и Дудкине, рассыпаны по всему роману черточки, тесно их сближающие; сделано это тонко, мимолетно, неподчеркнуто, и не сразу бросается в глаза; но не случайно, конечно, живет Аблеухов в «желтом здании», а Дудкин — в комнате, оклеенной «желтыми обоями» (связаны с ними, конечно, и «желтая пара» Липпанченки, и «желто-зеленая муть» в зале митинга, и «желтая гниль петербургских туманов»); не случайно связывает их и то «монгольское лицо», которое проступает на грязных пятнах «четырех желтых стен» комнаты Дудкина. Но соединяет их, сенатора и террориста, жертву и палача (оба — палачи, и оба — жертвы), нечто более глубокое, более основное: «категория льда».

Прежде чем говорить о «категории льда» — сперва два слова о «холодных пальцах» *. «Холодные пальцы» — так озаглавлена весьма загадочно одна маленькая главка в первой главе романа («Сир.», I, 66—67; «Берл.», I, 69—70), — загадочно потому, что ни в сиринском, ни в берлинском тексте этой главки нет ни слова ни о каких «холодных пальцах». Разгадку можно найти в «журнальной» и «книжной» редакциях, на первых же страницах которых рассказывается о замерзавшем в детстве на снежных полах России Аполлоне Аполлоновиче: «будто чьи-то холодные пальцы, бессердечно просунувшись в грудь, встретились с холодными пальцами чьей-то другой холодной руки, просунутой из спины; обе руки в сердце отрока встретились навсегда, обе руки повели его, указуя жизненный путь» («Книжная» редакция, 18). Это место, в измененном виде, попало в сиринский текст, но уже в середине второй главы — и вот почему: автору надо было ледяные «холодные пальцы», заморозившие на всю жизнь Аблеухова, поставить рядом с «категорией льда», решившей судьбу юноши Дудкина; и автор поставил их рядом даже в «топографии» своего романа, в двух смежных главках второй главы («Зовет меня мой Дельвиг милый» и «Между тем разговор имел продолжение», «Сир.», I, 108, 110). Холодные ледяные пальцы, — читаем мы в сиринском тексте, — будто просунувшись в грудь замерзавшего в поле Аблеухова, «жестко погладили сердце; ледяная рука повела за собой; за ледяною рукою он шел по ступеням карьеры, пред глазами имея все тот же роковой, невероятный простор; там, оттуда — манила рука ледяная; и летела безмерность...» («Сир.», I, 108). И когда через несколько страниц Александр Иванович Дудкин говорит о решившей его судьбу, его взгляды ссылке в Якутскую область, «в сорокапятиградусный мороз», то кто же не узна-

* Подробнее об этом — в статье «К истории текста “Петербурга”».

ет в его словах и ощущениях — ощущений и дум сенатора? Жизненный путь их— один, в «категории льда». «Категория льда — это льды из Якутской губернии; их я, знаете ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою; да, да, да, лед меня отделяет;... в этом льду впервые созрело во мне то особое ощущение: будто даже когда я на людях, я закинут в неизмеримость...» («Сир.», I, 121).

Лед — стихия реакции, лед — стихия революции: так понимал, так воспринимал эту стихию в 1913 году Андрей Белый; революция — не пламя испепеляющее и возрождающее, а снеговые стены («Стены — снег, а не стены!» — заглавие следующей главки), снеговая пелена, все умертвляющая и все сглаживающая. Но мы не удивимся, узнав, что в 1922 году автор выбрасывает из берлинского издания все эти «категории льда» революционера Дудкина («Берл.», I, 117), как выбросил и «Митинг», и «Высыпал, высыпал», и целый ряд отрицательно рисующих революцию страниц, фраз, слов. Ибо из снежного костра революция стала для него костром огненным.

А если так, то не могло не измениться его отношение и к «проспектам» Петербурга, и к «теням» Васильевского острова, а значит, и ко всей идее Петербурга, соединившего в себе самодержавие Петра с революцией Петра. Если Петербург только тяжкий каменный сон, приснившийся Медному всаднику, если есть Россия, но нет Петербурга в России, если «это только кажется, что он существует» (как говорит нам автор «Петербурга» в «Прологе» к роману), то нет и Александра Ивановича Дудкина, этой «тени» Васильевского острова, и борьба его с Петербургом — борьба впустую, тяжкий кошмар, порождение Шишнарфнэ. Если же Петербург — явь, такая же, как и Россия, то нет Аполлона Аполлоновича Аблеухова, «это только кажется, что он существует», нет тогда и кошмарного его города, этой логической схемы параллельных проспектов. Но — быть может, тогда нет и «Петербурга» Андрея Белого?

Петербург — явь, и «Петербург» — есть. Но путь от сна и кошмара к яви Петербурга был путем творческого сознания автора «Петербурга» от первой редакции романа к последней. Посмотрим же на судьбу Петербурга и теней Васильевского острова в двух главных редакциях «Петербурга».

## *VI*

Петербург — туманный кошмар России, петербургские «острова» — сон сна Петербурга: вот «Петербург» Андрея Белого 1913 года. Из промозглого, зеленоватого тумана, на теневых парусах прилетел когда-то к невским болотам Летучий Голландец,

чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли, назвать островами волну набегающих облаков и двухсотлетие зажигать отсюда свои адские огоньки. И вот — «поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались. С призраком долгие годы здесь бражничал православный народ: род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени, оседая на грани двух друг другу чуждых миров...» («Сир.», I, 20).

Так — в сиринском тексте; и — этих строк уже нет в берлинском издании; их не было и в немецком переводе 1916 года.

Адский Летучий Голландец — вот революционная стихия в Петре, вот революционная стихия сиринского «Петербурга»; «зловещий выходец с того света» — не только террорист Дудкин, но и Медный Гость, покидающий своего Коня на скале, чтобы в адском кабачке острова тянуть «кровавыми губами» — «пламенем жгущий аллаш» («Сир.», II, 158). К слову сказать — и эти мелкие частности также не попали в берлинское издание.

«Аполлон Аполлонович островов не любил» («Сир.», I, 20) — и эту нелюбовь разделял с ним автор романа. «Житель острова» — это представитель, проявитель революционной стихии; «житель острова... считает себя петербуржцем, но он, обитатель хаóса, угрожает столице империи в набегающем облаке» («Сир.», I, 20): — конечно, этих слов уже нет в берлинском тексте. Вот что такое для сенатора Аблеухова (и для автора!) «острова», вот что такое революция: хаос, адская стихия, наваждение Летучего Голландца. «Аполлон Аполлонович не хотел думать далее: острова — раздавить! Приковать их железом огромного моста, проткнуть проспектными стрелами...» («Берл.», I, 29).

Так думает Аполлон Аполлонович; и почти то же самое говорит о «жителе острова», «обитателе хаóса» сам автор романа, в его тексте 1913 года. Он не щадит этого «зловещего выходца с того света», этого слуги Летучего Голландца, этого кошмарного порождения петербургского тумана. Прочтите в самом начале романа главку «Жители островов поражают вас» («Сир.», I, 22) — и вы увидите, как относился автор романа к революционным «теням» островов. «Жители островов поражают вас какими-то воровскими ухватками; лица их зеленей и бледней всех земнородных существ», — так начинается эта беспощадная характеристика, соединяя на полустранице все то, что будет потом разбросано о «тенях» островов по всему роману: как «в скважину двери», проникает к вам такой «островитянин», «какой-нибудь разночинец» с черными усиками, «загуторит, зашепчется, захихикает», запутает вас в какое-нибудь революционное дело — «и потом не будете вы больше спать по ночам: загуторит, зашепчется, захихикает ваша комната: это он, житель острова — незнакомец с черными усиками, неуловимый, невидимый, его — нет как нет; он уж —

в губернии; и глядишь — загуторят, зашепчутся там, в пространстве, уездные дали; загремит, загуторит в уездной дали там — Россия...»

Надо ли повторять, что и этой — во многих отношениях центральной — характеристики, этой знаменательной полустраницы — нет в берлинском тексте 1922 года? Ее нет уже и в немецком переводе. В берлинском тексте от всей полустраницы осталось лишь одно заглавие главки («Берл.», I, 31) — обратившись в загадку, которую разгадает только знающий сиринскую редакцию.

Но если Аполлон Аполлонович (и, как видим, не один Аполлон Аполлонович) «не любил островов», то и обратно: «незнакомец мой с острова Петербург давно ненавидел» («Сир.», I, 24) — и эту ненависть в еще большей степени, чем ту нелюбовь, тоже разделял наш автор. Не ту любовь, не ту ненависть, о которой давно сказано словами поэта: «и ненавидим мы и любим мы случайно»[98]; здесь нет случайности, нет и любви. Не любовь, а жалость испытываем, вслед за автором, мы, читатели, к двум жертвам острова и Петербурга, сенатору Аблеухову и террористу Дудкину; но случайности нет в авторской ненависти к тем двум идеям, которые воплощают в себе острова и Петербург, которые воплощаются, по автору, в двух ликах Петра. Первая идея, первый лик — революция, Летучий Голландец, адское марево (говорю все это о тексте 1913 года); вторая идея, второй лик — реакция (в самом углубленном смысле этого слова), мертвая маска, голый череп и зеленые уши сенатора Аблеухова. Это он воплощает в себе идею мертвого, скованного цепью проспектов Петербурга, гранитного кошмара России; это он «парит над зданиями, злобный и темный», ледяным дыханием крепко обковывая «некогда зеленые острова»; это он из «воющего хаоса» Петербурга (все — наоборот!) «уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопырими крыльями и хлестал ответственным словом островную бедноту» («Сир.», I, 25).

Так думает «житель острова», террорист Дудкин; и автор не раз на страницах романа повторяет его слова о «каменном взгляде» сенатора, о его «ледяном дыхании», замораживающем Россию; но тут же автор отгораживается от полного согласия с этой революционной «тенью» Васильевского острова: «от себя же мы скажем: о, русские люди, о, русские люди! Вы толпы теней с островов не пускайте»... («Берл.», I, 34). Он — не с сенатором Аблеуховым, он — и не с террористом Дудкиным; он одновременно против обоих этих «ужасных ликов» Петра. Но он думал (говорю все время о 1913 годе и сиринском тексте), что есть правда за каждым из них; правда сенатора — в его борьбе с «жителем острова», «обитателем хаоса», носителем революционной стихии и «категории льда»; правда «разночинца» — в борьбе его с ледяным дыха-

нием, мертвящим всю Россию, с мертвым призраком каменного бреда Летучего Голландца, с «аблеуховским» ликом Петра. Борьба с островами — правда Аблеухова, борьба с Петербургом — правда Дудкина.

Автор берет себе обе правды: для него и острова, и Петербург — один и неразделимый «Петербург»; душевная основа и Аблеухова и Дудкина — одна и та же «категория льда». И отсюда — ненависть его к Петербургу во всем его целом, ибо город этот, и аблеуховский и дудкинский, и дворцовый и островной, — все один и тот же проклятый каменный сон, который два века снится России, кошмар, который не может она стряхнуть.

Так было для автора «Петербурга», когда работал он над первыми редакциями романа. Но — изменялось его отношение к стихии революции, менялось вместе с тем и отношение его к идее Петербурга. За этими изменениями можно следить на протяжении всех известных нам редакций. Ибо если раньше, в «журнальной» редакции, говорилось про Петербург, что «проживает там полтора миллиона трупов; эти трупы вносились в какие-то участковые списки; эти трупы имели право селиться во всех городах империи» (гл. II, с. 68 рукописи), то в «книжной» редакции мы имеем уже значительно смягченную ироническую фразу (в двух вариантах) о том, что «Петербург — столица Российской империи, состоящая из сети взаимно-перпендикулярных проспектов; эта сеть (так сказать, национальная наша гордость) состоит из энного количества тщательно перенумерованных домов; за дальнейшими справками прошу обратиться в полицию» («Книжная» редакция, с. 29 и 38) — а в сиринский текст не попала уже ни та, ни другая редакция этой фразы. И если в «журнальной» редакции Степка в беседе с Дудкиным пророчествовал, что «быть в Москве бунту», и что «Питербурх провалится в тартарары» (гл. II, с. 72 рукописи), то в сиринском тексте, на вопрос Дудкина, что будет с Петербургом, Степка отвечает куда менее определенно и решительно: «да что: кумирню какую-то строят китайцы!» («Сир.», I, 147). И если в сиринском тексте журавли летят «над *проклятыми* петербургскими крышами», то ни в немецком переводе, ни в берлинском издании мы уже не найдем этого слишком определенного определения («Сир.», III, 120; «Берл.», II, 154).

Все это — мелочи, не в них дело. Однако и мелкие разночтения могут быть как нельзя более показательными, и не случайны, конечно, эти параллельные изменения, смягчения, сокращения, которые мы находим в последовательных редакциях романа и которые одновременно касаются двух идей: революции и Петербурга; не случайны — ибо для автора две эти идеи сливаются в одну: Петербург и есть революция, революция и есть Петербург. Так и в сиринском тексте 1913 года, так и в 1922 году, в берлинском изда-

21 Зак. 3458

нии. Но в эти разные годы тождества эти определяются диаметрально противоположными третьими членами. В 1913 году это — «категория льда», одинаково характеризующая собою и Петербург, и революцию, это мертвый мираж, кошмар России, холодные адские огоньки Летучего Голландца; в 1922 году это — огненная стихия, «категория огня» (но не «адского»), не кошмар, но реальность, не сон, но явь. И точно так же, как по всему роману можно было проследить перемену отношения к революции, так шаг за шагом можно проследить по всему «Петербургу» и перемену отношения к Петербургу.

Своего рода «experimenta crucis» * — те места сиринского текста, в которых развивается тема «*Петербург — сон*»: этих мест мы не должны теперь встретить в берлинском издании, точно так же, как не должны мы встретить и мест, в которых тема эта развивается в другой модификации: «Петербург — *адский* сон». И мест этих мы, действительно, более не найдем в издании 1922 года.

Таких мест всего три, но они были в сиринском тексте центральными, связующими пунктами романа. Я говорю прежде всего о заключительной странице главки «Мокрая осень» из первой главы «Петербурга»: изображение Петербурга как столицы Летучего Голландца, как «геенского пекла». Невский, залитый по вечерам «огненным мороком»; десятки, сотни «адских огненных пастей», пронизывающих вечерние туманы и образующих с ними «тусклую, желтокровавую муть, смешанную из крови и грязи»: «так из финских болот город тебе покажет место своей безумной оседлости красным-красным пятном»... Без всяких перемен вошла в сиринский текст эта характеристика Петербурга из «журнальной» редакции; без перемен звучала и заключительная нота этого «адского» лейтмотива: «странствуя вдоль необъятной родины нашей, издали ты увидишь красной крови пятно, вставшее в темноцветную ночь; ты испуганно скажешь: не есть ли там местонахождение геенского пекла? Скажешь — и вдаль поплетешься: ты геенское место постараешься обойти»... А тот «безумец», который дерзнул бы «пойти навстречу Геенне», погрузился бы в «белесоватую» муть: «никакой Геенны и не было б», был бы только призрак несуществующего города из болотных испарений... («Сир.», I, 61—62).

Этой центральной по содержанию страницы нет уже в немецком переводе; она совершенно исчезла и из берлинского текста.

В самом конце первой главы, в главке «Так бывает всегда», мы имеем в сиринском издании другое, не менее центральное по значению место о Петербурге — переход от темы «геенского пекла» к теме призрака и кошмара: целая страница о Петербурге, «мучите-

* испытания крестом (*лат.*); т. е. решающий эксперимент.

ле жестокосердом», как о «праздной мозговой игре», как об осаждающемся тумане. «Чугунный тот мост», Николаевский мост, ведет не с Петербурга на острова, — нет, начинается он «с края земного, чтоб вести в бескрайную даль», в призрачное марево, в хаос, в царство кошмарного сна Медного всадника... «За Невой, в потусветной, зеленой там дали — повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждою, что тот край есть действительность и что он — не воющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков»... («Сир.», I, 71—72).

И этой страницы, конечно, тоже нет ни в немецком переводе, ни в берлинском издании; намек на нее, в крайне ослабленном виде, уцелел лишь в начале пятой главы романа («Берл.», II, 22; ср. «Сир.», II, 170).

Наконец, третье основное место, посвященное Петербургу: в середине седьмой главы — начало главки «Будешь ты, как безумный». Если сравнить это начало в сиринском и берлинском тексте, то сперва может показаться, что никаких особенно крупных изменений в главке этой не случилось: обычное для берлинского издания сокращение текста способами, уже достаточно подробно исследованными выше. Но чем незначительнее изменения в этом месте, тем более заслуживают они внимания; и не потребует длинных пояснений простое сопоставление первых строк этой главки по сиринскому и берлинскому тексту:

| | |
|---|---|
| Петербург — это сон.<br>Коли ты во сне бывал в Петербурге, ты без сомнения знаешь тяжеловесный подъезд... («Сир.», III, 165). | Коли бывал в Петербурге, то знаешь подъезд... («Берл.», II, 186). |

И несколькими строками ниже, говоря о прохожих, «для которых — все сон, и которые — сон», автор тоже вычеркивает для берлинского издания последние слова. Нет, не «сон» теперь для него Петербург, не «во сне» только можно быть в нем, не «сон» и его обитатели — и тем более не «полтора миллиона трупов» первоначального «журнального» текста они; теперь Петербург — явь, как явь и революция, и явь — радостная, огненная, возрождающая.

Теперь за Петербургом видится ему не тот Петр, о котором поэт сказал: «лик его ужасен», но тот, который обрисован тем же поэтом и там же другими словами: «он прекрасен, он весь как божия гроза»...[99] Этот Петр, этот Петербург, эта «божия гроза» — революция. От «ужасного» лика Петербурга к лику «прекрасному» — вот путь Андрея Белого от 1913 до 1922 года.

И, быть может, еще более характерным, чем все перечисленные изменения Петербурга в «Петербурге», является одно место, оставшееся неизменным: я говорю о «Прологе» романа. Пролог

этот составлял когда-то восьмую главку первой главы «журнальной» и «книжной» редакции «Петербурга»; в них он был еще более резок, чем в окончательном сиринском тексте. В тех редакциях этого места есть одна выходка, не попавшая даже в сиринское издание, — о «петербургских писателях» как достойных представителях города, населенного полутора миллионами трупов: «в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут — Сологуб, Ремизов, Арцыбашев, — и прочие, прочие, прочие, даже, кажется, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет. Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите, одна только праздная мозговая игра»... («Книжная» редакц<ия>, 47). Строки эти не вошли даже в сиринский текст, тем более немыслимы были бы они в тексте 1922 года: автор теперь вспомнил бы, что в Петербурге жили не только им перечисленные, но и Пушкин, и Достоевский, и Блок, а после 1917 года — и сам он, Андрей Белый... И он знает теперь, что революция — не «явление атмосферы», что не «явление атмосферы» — Петербург.

А если так, то как же поступить теперь с «Прологом» сиринского текста, с Прологом, в котором сжат, сведен в одну яркую точку именно этот прежний взгляд автора на Петербург? Одно из двух: или совершенно вычеркнуть его из романа, или оставить его, как обломок прошлого, в совершенной неприкосновенности — не меняя в нем ни слова, ни буквы, ни запятой. Изменив хоть фразу, хоть слово, его надо было бы или переработать целиком, по существу, или просто выбросить из романа. А если не выбрасывать, то оставить его в совершеннейшей неприкосновенности: «исправить» его нельзя. Оба эти пути испробовал автор в последних редакциях: в немецком переводе 1916 года — «Пролога» нет, он выброшен; в берлинском издании 1922 года — «Пролог» помещен без малейшего изменения, слово в слово по сиринскому тексту. И это *единственные две страницы* во всем романе, которых не коснулось перо автора при переработке «Петербурга».

«Исправить» Пролог — значило бы зачеркнуть весь роман.

Но разве не зачеркнул его автор всеми теми изменениями, которые мы проследили в романе? Разве не изменилось в нем все, начиная с звука, ритма, темпа, кончая основной идеей, или начиная с идеи, кончая темпом, ритмом, звуком? «Петербург» 1922 года не есть ли полная противоположность «Петербургу» 1913 года? И разве за эти годы былое равенство «Петербург = революция» не получило для автора обратного смысла, не стало ли вместо сна — явью, вместо «ужасного лика» — «божией грозой»? Мы еще увидим, что именно поэтому не зачеркнут автором «Петербург», что именно поэтому остался «Петербург» 1913 года в «Петербурге»

1922 года; а теперь сделаем последнюю, завершительную часть нашего пути, которая приведет нас к исходной точке: посмотрим, как за это десятилетие изменилось отношение автора к основной идее романа.

## *VII*

Мы видели — по мелким разночтениям и крупным исправлениям: в корне изменилось за десять лет отношение автора к идее революции, из «категории льда» она стала «категорией огня», из сна — явью, из адского марева — божией грозой. Но корни эти лежат в глубинных пластах творческого сознания и подсознания автора; только обратившись к ним, можно понять, чем была для автора основная идея романа в 1913 году и чем стала она десятью годами позднее.

Мы знаем — из сиринского текста романа: равенство «Петербург = революция» продолжается и углубляется другим: «революция = монголизм». А что такое «монголизм» для Андрея Белого, ученика и последователя Владимира Соловьева, — достаточно известно вообще, ясно и из «Петербурга». Монголизм — мировой духовный нигилизм, ариманическое начало мира, покрывающее собою такие, казалось бы, противоположности, как «реакция» Аполлона Аполлоновича, «революция» террориста Дудкина, «кантианство» Николая Аполлоновича, объединяющее собою все в общей мертвой «категории льда». Лед этот растаивает мало-помалу от первой редакции романа к последней, вместо льда является огонь; проследить за этой переменою на протяжении десятилетия — значит проследить за изменениями самых глубинных пластов творческого сознания Андрея Белого.

Как понимал он прежде это лежащее в основе романа равенство: «революция = монголизм»? Ведь связь между ними он подчеркивал всячески, от начала и до конца романа. Когда на балу у Цукатовых редактор реакционной газеты поучает хозяйку: «понимаете теперь, сударыня, связь между японской войной, жидами, угрожающим нам монгольским нашествием, и крамолой?» — то автор романа так же мало повинен в этой специфической черносотенной философии, как и в ходячем в тех кругах утверждении, что революция 1905 года сделана «на японские деньги». Однако не был ли сперва автор романа в чем-то, самом основном и глубоком, гораздо ближе к этому реакционному редактору, чем к его оппоненту, либеральному, болтливому, плоскому и глупому профессору?

Да, автор знает: революцию 1905 года сделали, конечно, не «жиды», революция 1905 года сделана, конечно, не «на японские деньги». Но вот — посмотрите в конце второй главы романа глав-

ку «Степка», посмотрите, что стояло в самом начале ее в первой, «журнальной» редакции, не увидевшей света:

> ...Смутное место на небе называли астрологи всех времен драконовым хвостом. Сам Дракон, совершая небесный свой врут, подплывал к нашей бедной планете, и драконово племя собирало силы свои *.
>
> Мир с Японией был только что заключен, но пята желтолицых продвигалась вперед за отступающей армией; но в невидимых сферах война продолжалась; толпы убитых японцев, осаждаясь в мозглой слякоти сентября, в октябре отвердели и уплотнились с морозом: теперь бегали эти отвердевшие тени по проспектам и островам.
>
> Это было в то время.
>
> Началось это под Петербургом, в том месте, где от Колпина к Петербургу вьется столбовая дорога... (гл. II, с. 67 рукописи).

Сравните с сиринским текстом (I, 143), — вы уже не найдете в нем этого места; но ведь оно бросает яркий свет и на сиринский текст. Так вот каковы, оказывается, «тени» Васильевского острова и Петербурга! Вот каково значение и внутренний смысл невинных «манджурских шапок», оставшихся во всех редакциях романа! Вот какова связь «революции 1905 года» с монголизмом «Японии»! Не в «японских деньгах» тут, как видим, дело; нет, подкоп идет много глубже этой плоской поверхности! И ведь, пожалуй, автор мог бы теперь с полным основанием повторить в новом смысле вопрос реакционного редактора: понимаете ли вы теперь связь между японской войной, грядущим монгольским нашествием и революцией 1905 года, — а значит, и всякой русской революцией?

Да, но где же корни этой связи? Ответом implicite ** был весь «Петербург» 1913 года; но в его первоначальных редакциях был на это дан в той же главке и ответ explicite *** — в том отрывке, в том месте, которое сперва должно было, очевидно, стать осью всего романа, но которое от редакции к редакции становилось все бледнее и невразумительнее. Я говорю о том загадочном письме, которое Александр Иванович Дудкин читает Степке, о письме из-за границы, от некоего политического ссыльного. Дудкин «долго писулю читал», а Степка одобрительно «почмыхивал носом» и говорил: «так оно, во, во, во»... Но мы, читатели, решительно не понимаем причин одобрительных звуков Степки и можем лишь предполагать какую-то связь «длинной писули» со всем романом; между тем с каждой редакцией «писуля» эта все сокращалась и сокращалась. Так как письмо это, по первоначальной схеме, должно было служить внутренней осью всего романа, то я приведу

---

* Позднейший вариант: «...драконово племя в сознание наше струило уж яды».

** в скрытом виде (*лат.*).

*** в раскрытом виде (*лат.*).

здесь, в обратном хронологическом порядке, все четыре редакции этого письма: в берлинском издании 1922 года, в немецком переводе 1916—1919 года, в сиринском тексте 1913 года и в «журнальной» редакции 1910—1911 года. Выводы, к которым мы придем, оправдают это несколько громоздкое сопоставление.

Вот это письмо в берлинском издании 1922 года:

> Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та же все бесовщина, и то же все одержание. Близится великое время; остается десятилетие до начала конца: запишите и передайте потомству; всех годов будет значительней 1954 год. Это — России коснется; в России колыбель церкви Филадельфийской; вижу теперь, почему Соловьев говорил о Софии... (I, 136).

Вот и *вся* «писуля» по берлинскому тексту, и в ней все невразумительно. Какая это *та же* бесовщина? Какое это *то же* одержание? Где tertium comparationis? * Несомненно, что этот сравнительный член выпал из какой-то более полной редакции. И в чем содержание «великого времени», которое близится? И какова связь его с Россией, с Владимиром Соловьевым, с его учением о Софии? «Разрешенье всех загадок» [100] мы найдем только в первоначальной редакции письма.

Но сперва — это же письмо в немецком переводе-переработке:

> Eure politischen Überzeugungen sind mir klar und deutlich: es ist immer derselbe Teufelsspuk, immer dieselbe finstere Nacht; ihr glaubt mir nicht, aber ich weiss es schon zur Genüge: ich weiss, dass ihr es in Bälde erfahren werdet, wie es viele bald erfahren werden... Ich aber werde aus den unreinen Krallen befreit. Es naht eine grosse Zeit: denkt daran, schreibt es euch auf, und sagt es euren Nachkommen... (S. 102).

Здесь письмо обрывается — как раз на том месте, с какого оно начинается в берлинском тексте, но от этого число недоуменных вопросов только удваивается. Не помогает и сиринский текст, суммирующий в себе оба последующих по времени; наоборот, будучи более подробным, он является тем более загадочным:

> Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та же все бесовщина, то же все одержание страшною силой; вы мне не верите, да ведь я-то уж знаю: знаю я, что скоро узнаете вы, как узнают многие вскоре... Вырвали и меня из нечистых когтей.
>
> Близится великое время: остается десятилетие до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству; всех годов значительней 1954 год. Это России коснется, ибо в России колыбель церкви Филадельфийской; церковь эту благословил сам Господь наш Иисус Христос. Вижу теперь, почему Соловьев говорил о культе Софии. Это — помните? — в связи с тем, что у Нижегородской сектантки... И так далее... далее... (I, 148).

---

* третье сравниваемое; основа для сравнения (*лат.*).

Дудкин еще «долго писулю читал», и мы хотели бы вместе со Степкой прослушать ее целиком. Ибо и в таком более подробном виде она не разрешает прежних загадок, а задает новые. «Одержание страшною силой» — о чем здесь речь? «Вырвали и меня из нечистых когтей» — о ком здесь говорится? При чем связь соловьевского культа Софии с нижегородской сектанткой? А кроме того — остаются в силе все прежние вопросы, которые одинаково встают перед читателями и берлинского и сиринского текста: и выпавшее tertium comparationis, и туманное «великое время», и учение о Софии, и «начало конца»... Но я уже сказал, что разрешение всех загадок — в первоначальной «журнальной» редакции этого письма; в рукописи она с трудом поддается прочтению, но все же разбирается и дает полный текст письма, от которого во всех остальных редакциях остались только разрозненные осколки. Вот это письмо полностью в его первоначальном виде:

Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та же все бесовщина, то же все одержание силой, в существовании которой я не могу более сомневаться, — ибо я видел Его, говорил с Ним (не с Богом); Он пытался меня растерзать, но одно святое лицо вырвало меня из нечистых когтей.

Близится *эфирное явление* Христа, — остается десятилетие. Близится пришествие предтеч и одного предтечи; кто такое спасшее меня лицо — предтеча или предтечи, — не знаю. России *особенно* будет близко *эфирное явление*, ибо в ней колыбель новой человеческой расы, зачатие которой благословил сам Иисус Христос. Вижу теперь, что Владимир Соловьев был *инспирирован* одной развоплощенною высшей душой (самопосвящение), что́ связало в нем пьяный путь с культом Софии, бессознательно загнало в Египет и т. д. Это в связи с тем, о чем нижегородская сектантка Н. П. (помнишь, наша знакомая?) так мучительно бредила... Лев Толстой — перевоплощение Сократа: он пришел в Россию в нужное время для морального очищения. *Ясная Поляна* — звезда России. Мобилизуются темные силы под благовидным покровом социальной справедливости.

В социализме, так же как в декадентстве, идея непроизвольно переходит в эротику. В терроризме тот же садизм и тот же мазохизм, как в желании распинать, так и в ложном искании ложного крестного пути. Чаяние светлого воскресения человечества переходит в сладострастную жажду крови: чужой, своей собственной (все равно). Отряхни от себя сладострастную революционную дрожь, ибо она — ложь грядущего на нас восточного хаоса (панмонголизм) (гл. II, с. 72—73 рукописи).

Теперь — все понятно. «Бесовщина» и «одержание» — сладострастная жажда чужой или своей крови в терроризме, и в этом — идея социализма, перешедшая в эротику. Приближающееся «великое время» — второе пришествие, «эфирное явление» Христа; «начало конца» — начало конца мировой истории, начало хилиазма на земле. И хилиазм этот — тесно связан с судьбой России; то, что в сиринском и берлинском тексте туманно закрыто символом

«Филадельфийской церкви», здесь было высказано ясно и вполне. Что говорится о церкви этой в Апокалипсисе? — «И ангелу Филадельфийской церкви напиши... вот Я сделаю, что из сатанинского сборища... придут и поклонятся пред ногами твоими и познают, что Я возлюбил тебя» (III, 7—12). Но теперь мы знаем, что было для Андрея Белого 1910—1911 годов «сатанинским сборищем», бесовщиной, одержанием; теперь мы видим мысль автора: Россия должна была победить и преодолеть социализм, «ложь монголизма», новым духовным путем. Так все яснее и нагляднее открывается мысль автора в более основных редакционных пластах.

Все вопросы, все недоумения, связанные с «письмом» и в сиринском и в берлинском тексте, отпадают при ознакомлении с первоначальной редакцией письма; этого мало — оно как бы ставит точку над всеми недоговоренностями и недосказанностями всего романа; оно, даже изъятое из романа, составляет как бы невидимую ось его, ибо весь роман вращается вокруг тем, поставленных в этом письме. Черная сила — Шишнарфнэ, с которым «беседует» и в когтях которого погибает террорист Дудкин; «эфирное явление» Христа — проходит по роману «белым домино» («некто печальный и длинный»); идея социализма — непроизвольно переходит в эротику у Николая Аполлоновича: — все это «лейтмотивы» письма, из которого известны были только осколки.

Но все это — мелочи по сравнению с главным, с основным: с разоблачением этим письмом основной идеи романа. Конечно, она была ясна и без того, но здесь мы имеем ее выражение expressis verbis*. Правда, мы не имеем права ставить знак равенства между автором этого письма и автором романа, но ведь мы тем более не имели этого права и выше, говоря о реакционере-редакторе — и однако оказалось, что где-то и в чем-то такое сравнение имеет право на существование. Так и здесь: пусть Андрей Белый — не тот убежденный теософ или антропософ, который пишет из-за границы письмо террористу Дудкину, но это не мешает автору письма сжато и с большой резкостью вскрывать в понятиях то самое, что автор романа вскрывает художественными образами.

К слову: «антропософскую» подпочву «Петербурга» я оставлял совершенно в стороне, но теперь можно отметить, что от редакции к редакции эта нота слабеет так же, как и воинственно-отрицательное отношение к революции и социализму. Характерный пример — это же самое письмо в «журнальной» редакции, все пресыщенное терминами антропософского словаря; тут и «эфирное явление», и «инспирирование», и иерархия душ, и развоплощение, и перевоплощение, и самопосвящение... Что же осталось от всего этого даже в сиринском тексте, не говоря уже о берлинском? Ничего. И это

* с полной ясностью (*лат.*).

не случайный пример. Если в «журнальной» редакции говорится о «звуке астрального мира», то уже в сиринском тексте вместо него появится «звук иного какого-то мира» (гл. II, с. 32 рукописи; «Сир.», I, 108; «Берл.», I, 107). Астральный сон Аполлона Аполлоновича (в самом конце третьей главы романа), подробно и «по-антропософски» описанный в сиринском тексте, вдвое сокращен в берлинском издании и совершенно выброшен из немецкого перевода. Все остальные специфически «антропософские» места — например, описание «пульсации стихийного тела» Николая Аполлоновича — в берлинском издании сокращены гораздо значительнее других мест романа. Автор постепенно вытравлял из него все внешне «антропософское», и текст письма, повторяю, может служить этому разительным примером.

Но это только к слову, как совершенно особая и большая тема; возвращаюсь к теме основной, возвращаюсь к идейной основе сиринского текста — к равенству «революция = монголизм». Мы теперь знаем, какой глубокий внутренний смысл лежит за этим внешним равенством. Революция — акт действия «темных сил»; идеал социальной справедливости — только «благовидный предлог» для адской работы этих «нечистых когтей»; гибель во имя революции — только «ложное искание ложного крестного пути»; тяжелая революционная борьба — только «сладострастная жажда крови», чужой или своей, только садизм и мазохизм («все равно!» — слова и мысль Раскольникова почти в таком же случае); и все это вместе взятое — только ложь грядущего на нас «восточного хаоса», монголизм.

И все это вместе взятое — «Петербург» Андрея Белого 1913 года.

Ну а если бы мы захотели переменить все минусы на плюсы, противопоставить этому исповеданию веры другое, обратное, противоположное? Революция — акт действия «светлых сил»; идеал социальной справедливости — светлый путь; гибель во имя революции — подлинный «крестный путь», подлинное распятие, подлинная Голгофа, тяжелая революционная борьба — не жажда крови, а жертва кровью; и все это вместе взятое — борьба на смерть и с ложью «восточного хаоса», и с ложью «западного порядка»... Где найти художественное отображение этих диаметрально противоположных воззрений? — Возьмите для этого поэму Андрея Белого «Христос воскрес», написанную в 1918 году, через пять лет после первого издания «Петербурга» и за пять лет до второго его издания...

## *VIII*

Между первым и вторым изданием «Петербурга» основные воззрения Андрея Белого испытали коренное изменение. Причиною их не был 1917 год, — он только укрепил и усилил новые корни

воззрений в новой социальной и идейной почве; но уже по немецкому переводу «Петербурга», по его переработке автором в 1916 году, за год до революции, мы можем судить, насколько изменил автор своим воззрениям 1911—1913 года. Октябрь 1917 года только утвердил и укрепил то новое, что постепенно вырастало в душе автора «Петербурга» еще со дней мировой войны и корни чего лежат глубже всяких политических и социальных событий.

Проследить по произведениям Андрея Белого этого десятилетия за таким переломом — большая тема, которой я здесь не коснусь; достаточно будет подчеркнуть конечный вывод, неизбежно вытекающий из такого изучения. Если бы надо было в немногих словах суммировать впечатление от «Петербурга» 1913 года, в его тогдашем понимании самим автором, то мы не нашли бы более сжатых и ярких слов, чем вот это место из поэмы «Христос воскрес»:

...Души —
Душа за душою —
Валились в глухие тьмы.
Проступали в туманы
Неясные
Пасти
Чудовищной глубины...
Обнажались
Обманы
И ужасные
Страсти
Выбежавшего на белый свет
Сатаны.
В землетрясениях и пожарах
Разрывались
Старые шары
Планет...

В этом — весь «Петербург» 1913 года, его основной «тезис». Но то, что в 1913 году было «тезисом», пятью годами позднее стало для автора «Петербурга» — «антитезисом»; и там, где ранее было только «адское марево», где «проступали в туманы неясные пасти чудовищной глубины», где «разрывались старые шары планет» (Пепп Пеппович Пепп!), где были лишь «обманы и ужасные страсти выбежавшего на белый свет Сатаны» (Летучий Голландец, Шишнарфнэ), — там теперь автор видит величайшую явь, видит «святое место», видит «нетленно простертые длани от Запада до Востока», видит правду и правый путь подлинной Голгофы. И если бы ему пришлось переделывать и перестраивать «Петербург» в этом 1917—1918 году — он не смог бы этого сделать: надо было бы либо все зачеркнуть до последней строчки, либо оставить все в полной неприкосновенности, как художественный истори-

ческий документ своего времени. Так он, напомню, и поступил с «Прологом», совершенно вычеркнув его из немецкого перевода и оставив его совершенно нетронутым в берлинском издании.

Так было бы в 1917—1918 году. Пятью годами позднее многое изменилось, и автор «Петербурга» мог подойти к его переработке. Совсем зачеркнуть роман, совсем отказываться от него — не приходилось; опыт показал, как много еще в европейской жизни было элементов от Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича; говоря образно, — это можно было бы сделать в историческом Октябре, этого нельзя было сделать в бытовом ноябре и декабре. Оставить роман в совершенной неприкосновенности — автор тоже не захотел, ибо в корне изменились его воззрения, ибо то, что считал он сном и адским маревом в 1913 году, стал он считать явью и высшей реальностью пятью и десятью годами позднее. Так подошел автор «Петербурга» — и, вероятнее всего, подсознательно — к той переработке романа, которая закреплена теперь в берлинском издании.

Ибо для него теперь, как мы видели, все изменилось в самом своем основании. Под массивными постройками формы и содержания «Петербурга» 1911—1913 годов глубоко лежал основной фундамент: «революция = монголизм»; какой смысл вкладывал автор в это тождество — ясно из всего романа, особенно вскрыто в первоначальном полном тексте восстановленного «письма». Пятью годами позднее в корне изменилось тождество, бывшее основой всего романа, основой всего мировоззрения его автора. Не случайно с конца 1917 года Андрей Белый стал во главе сборников «Скифы»[101], не случайно в это же время Александр Блок написал своих «Скифов», с эпиграфом из Владимира Соловьева:

Панмонголизм! Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно...

Какой смысл, какое значение имело «скифство» в устах обоих наших поэтов — об этом не место говорить подробно здесь; достаточно указать, что для них «монголизм» и «скифство» — понятия и силы взаимно-противоположные, враждебные, разрушающие друг друга, Ариман и Ормузд в их извечной борьбе[102]. Если ограничиться условными схемами, то «монголизм» — начало ариманическое, сон, майя, nihil, «категория льда», неподвижность, статизм, минимализм, вечный покой, а «скифство» — начало ормуздическое, явь, реальность, τὸ πᾶν*, «категория огня», движение, динамизм, максимализм, катастрофичность. Каждое из этих слов — не решение, а само по себе задача; и все же общая сумма каждого этого ряда обратна другой по знаку, оба эти ряда —

* целиком, совершенно (*др.-греч.*).

символы всего, что только есть противоположного и враждебного в мире, который сам есть своя противоположность. И чтобы подвести итоги перелому воззрений автора «Петербурга» между 1913 и 1922 годами, достаточно сказать, что в середине этого десятилетия, тождество «революция = монголизм» заменилось для Андрея Белого противоположным: «революция = скифство». Большей противоположности — нельзя себе представить.

И вот, после такого коренного передома, через десять лет после появления «Петербурга», автор приступил к переработке романа. Это было уже не в 1917 году, когда ему пришлось бы либо переменить все минусы на плюсы и плюсы на минусы, либо совсем отказаться от какой бы то ни было переработки. В первом случае пришлось бы просто написать новый роман под новым заглавием, ибо если раньше в основе его лежало равенство «монголизм = революция = Петербург», то теперь один изменившийся член в корне изменил смысл тождества на обратный: «Петербург = революция = скифство». Пришлось бы поступить по старому рецепту: «переносится действие в Пизу — и спасен многотомный роман»...[103] Пришлось бы написать роман «Москва» и в ее старинной китайской самозамкнутости найти столько же аналогий с «монголизмом», сколько в Петербурге — со «скифством»... «Петербург» первых редакций был написан явным «москвичом», — это видно и из «Пролога», и из целого ряда мест «журнальной» и «книжной» редакции, отчасти приведенных выше: вспомните место о петербургских и московских писателях. Надо ли подчеркивать, что названия этих городов употребляются здесь не в «географическом» смысле, надо ли вспоминать слова Белинского: «Петербург представляет собою идею, Москва — другую»?..[104]

Но в 1922 году автору не приходилось зачеркивать роман и «переносить действие в Пизу», — глубокую внутреннюю причину этого я уже отметил. Не мог он в то же время оставить роман без всяких изменений, — слишком сильные изменения испытало для этого его мировоззрение. В результате их — не сон, а явь для него Петербург, и адское марево, каменная громада сна должны были теперь исчезнуть из «Петербурга». С величайшим мастерством — и, думается, подсознательно — достиг этого художник ускорением темпа, облегчением ритма, разгромождением звука, о чем так много пришлось говорить в начале этой статьи; в «Петербурге» 1922 года нас уже не давит этот кошмарный каменный сон монголизма, как давил он нас в «Петербурге» 1913 года.

И в этом выводе сходятся начала и концы нашего изучения, заканчивается наше «кругороманное» путешествие. Мы начали с «техники», кончили «идеей» романа, или, если употребить более стертые, а потому и более спорные термины, начали с «формы», кончили «содержанием». Но каковы бы ни были термины, вывод

один: тесная функциональная зависимость между этими сторонами произведения. Упрощенное отождествление их должно уступить место более сложному подходу к этим производным, исходя от изучения цельного и органически единого творчества изучаемого автора. На примере «Петербурга» мы видели, что в нем звук и ритм — одно, звук, ритм и темп — снова одно, звук, ритм, темп и «идея» — опять одно, но что в то же время причинная зависимость подсознательно идет от последней к первым.

При современном зачаточном состоянии «психологии творчества» и «логики творчества» — напрасна была бы попытка большей конкретизации этой причинной зависимости; достаточно и того, что может быть установлен самый факт этой связи, корни которой несомненно лежат за порогом творческого сознания. Пытаясь проникнуть за этот порог, пришлось бы сказать, например, после изучения «Петербурга», что «монголизм» — это анапест, а «скифство» — амфибрахий... Это — шарж, если упрощенно и статически понимать принцип тождества «содержания» и «формы»; но за ним скрывается нимало не шуточное значение, если изучать динамически сложную взаимозависимость «идеи» и «техники», из которых первая во всех подлинных явлениях творчества является функцией, а вторая — производной. Но теснейшая связь между ними такова, что, зная одну, мы определяем по ней и другую, и обратно; в математике это носит название дифференцирования и интегрирования. Идя от звука, ритма, темпа к идее «Петербурга» и вернувшись потом от его идеи к темпу, ритму, звуку, мы как бы совершили оба эти действия... Однако самая наличность этих математических (как раньше музыкальных) аналогий показывает, что в вопросах логики и психологии творчества до сих пор еще нет своего собственного, твердо намеченного пути.

Относясь поэтому к таким аналогиям лишь как к описательному способу выражений, я все же хотел бы еще воспользоваться последней из них, чтобы подчеркнуть общий вывод, верный и для частного примера «Петербурга». Именно: *изучение художественного произведения возможно лишь в процессе динамического подхода к творчеству автора*, при установлении функциональной зависимости не только между отдельными элементами произведения, но и между теми же элементами различных произведений этого автора. Ньютон называл функцию и производную гораздо ярче и образнее — «флюэнтой» и «флюксией», подчеркивая этим момент динамичности нового учения в противовес статике классической алгебры. Так и в изучении художественных произведений есть вполне законный, самозамкнутый, «алгебраический», статический момент: изучение произведения как самодовлеющего эстетического целого. Но это лишь первый шаг, остающийся бесплодным без второго — момента «флюксионного», динамического,

изучающего связь этого художественного произведения с «текущим» рядом предшествовавших и последующих произведений. Статическое изучение творчества автора по разрозненным его произведениям — эстетический тупик, эстетический нигилизм, теперь модный, но уже вырождающийся, своего рода «ариманическая пелена» над историей литературы. А эта история ведет от связи произведений автора к связи произведений авторов, по восходящим ступеням все более и более обобщающегося «целого», завершая свой путь в философии культуры и философии истории.

На небольшом сравнительно примере мы совершили только небольшую часть такого пути. Мы установили связь между различными элементами двух произведений Андрея Белого — «Петербурга» 1913-го и «Петербурга» 1922 года. Ибо теперь должно быть ясно для каждого, что это действительно *два* отдельных произведения, между которыми не меньше разницы, чем хотя бы между «Петербургом» первого издания и «Серебряным голубем». Мы проследили коренное изменение «техники» в связи с коренным изменением «идеи» романа; мы выяснили, какие две диаметрально противоположные и взаимно враждебные идеи лежат в основе творческого сознания автора, с точкой перелома как раз посередине между первым и вторым изданием «Петербурга». Путь этот мог бы считаться законченным лишь при дальнейшем изучении связи не между двумя, а между *всеми* произведениями Андрея Белого; о длине такого пути и размерах необходимой для него работы может дать понятие настоящая статья, посвященная не очень подробному разбору только двух вариантов одного произведения этого автора... Прерывая здесь наш путь от произведения к произведениям, мы завершим его переходом от автора к авторам — и вернемся этим к исходной точке пути, который мы начали указанием связи, установлением внутренней преемственности и «Петербурга» Андрея Белого и «Возмездия» Александра Блока — с петербургскими романами Достоевского, с петербургскими повестями и «Медным всадником» Пушкина.

Но в заключение этой части — несколько слов о двух «Петербургах» Андрея Белого. До сих пор сравнение этих двух произведений мы производили безоценочно, строго «объективно», не отдавая предпочтения тому или другому из них; наоборот, несколько раз приходилось подчеркивать, что новую обработку или переработку романа автор произвел с глубоким вкусом, с тонкой выдержкой, с верным пониманием средств, которыми он — сознательно или подсознательно — стремился к определенной цели. Но это не мешает каждому иметь свою субъективную оценку, отдавать преимущество тому или иному тексту романа, тому или иному из этих двух романов; я позволю себе поэтому высказать в заключение свою личную оценку, не притязая на ее обще-

обязательность. Я — на стороне «анапеста», а не «амфибрахия». Мне дорог и ценен не новый, а старый «Петербург» Андрея Белого, тяжелый, массивный, циклопический кошмарный сон «монголизма», а не облегченное, разгроможденное, ускоренное его проявление, — и быть может, именно потому, что «революция» для меня не «монголизм», а «скифство». Новый «Петербург» — мне безразличен; перечитывать всегда буду я старый, глубоко враждебный мне (как теперь и автору) по основной идее, но сильный и мощный в своем выражении, в своем проявлении. Не хочу я амфибрахия с пеоном вторым, хочу анапеста с пеоном третьим, хочу спирального строения предложений, хочу грузной инструментовки, медлительного темпа, гнетущего каменного сна, издевательства над революцией, ненависти к ней, как к порождению духа «монголизма»; и тем больше этого хочу, чем больше это мне враждебно. Ибо в художественном произведении покоряет не «идея»; чем произведение выше, тем дальше замысла всегда попадает его «идея», но художественно покоряет при этом лишь адекватность замысла и выполнения[105]. В этом отношении старый «Петербург» был подлинно вершиной русской литературы той эпохи, когда он был написан; «Петербург» 1922 года — уже не вершина, ибо через десять лет высшим достижением этой эпохи является «Эпопея», точно так же, как в это время таким высшим достижением является уже «Двенадцать», а не «Возмездие» Александра Блока. Всякая эпоха имеет свою вершину.

## *IX*

«Возмездие» Александра Блока писалось как раз в то самое время, когда Андрей Белый работал над первыми редакциями «Петербурга». Далекие, почти чуждые тогда друг другу, оба поэта непроизвольно перекликались друг с другом в этих (как и во всех) своих произведениях, и я уже отметил, что в «Возмездии» проходит не только Петербург, но и тема «Петербурга», а последний в свою очередь связан с «Возмездием» темой возмездия.

Последняя тема, по толкованию самого Блока, выявляется в цепи рода, в отцах и детях, в дедах и внуках, в развивающихся звеньях той единой цепи рода, на конце которой стоит историческая Немезида: «род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, — начинает в свою очередь творить возмездие»...[106] Кто не узнáет в этих словах судьбы рода Аблеуховых, от далекого «преподобного туранца» к сенатору Аблеухову и сыну его, Николаю Аполлоновичу?

История, среда, эпоха — губят личность, и личность восстает против эпохи, среды, истории. Но это «львиное рычание» раздается не часто; чаще — жалкий писк, бессильные потуги загубленно-

го в «мировом водовороте» человека: «от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная, вялая плоть и тлеющая душонка» (Предисловие к «Возмездию»)[107]. Кто не узнáет в этой характеристике — портрета и судьбы Николая Аполлоновича Аблеухова? Кто не увидит вместе с тем, что возмездие — тема не только «Возмездия», но и «Петербурга»?

Но и наоборот — тема Петербурга и «Петербурга» тесно связана с «Возмездием», в котором ему посвящены полторы главы. Какой, однако, Петербург проходит перед нами в поэме Александра Блока? Петербург первого издания «Петербурга» или Петербург второго его издания? Ответ несомненен хотя бы по тому отрывку из поэмы, от которого начали мы весь этот путь. Петербург «Возмездия» — Петербург сна и кошмара, «неуловимый город», который чьей-то волей роковой «возник над бездной»; *чья* эта воля, *чьи* это «нечистые когти» — слишком ясно: тема Летучего Голландца явно проходит через «Возмездие». И — «напрасно ангел окрыленный над крепостью возносит крест»: ему не разогнать этого адского марева, этого «местонахождения геенского пекла», этой ариманической майи, зыбкой, завороженной, опрозрачненной... Так Блок и Белый разными словами, но одно и то же говорят о Петербурге как о странном и страшном сне России:

Здесь незнакомая столица,
Здесь может странный сон присниться,
Пред ним померкнет разум твой...[108]

И эту судьбу одинаково испытали и пушкинский жалкий бунтарь Евгений, и не менее жалкий террорист Дудкин — перед Медным всадником, Медным гостем, один из ликов которого — лик Летучего Голландца.

В «Возмездии» перед нами — тот же лик Петра. Ибо это он, Летучий Голландец, идет «рубить нам новое окно», творить новую революцию, это он «внезапно заградил Неву» своим развернувшим фланги «чудесным флотом»... Только ли «флотом» и только ли «Неву»? По Пушкину — «перегражденная Нева обратно шла гневна, бурлива и затопляла острова»[109] — только ли острова, или всю Россию? Но куда бы ни разлилась эта стихия — достаточно знать, *откуда* она идет; а идет она — от Петербурга, и «сам державный основатель» — только в образе Летучего Голландца появляется в строках (и еще более — между строками) «Возмездия», —

...Как в страшном сне, но наяву:
Мундир зеленый, рост саженный,
Ужасен выкаченный взгляд;
Одной зарей окровавленны

И царь, и город, и фрегат...
Цары! Ты опять встаешь из гроба
Рубить нам новое окно?
И страшно: белой ночью — оба —
Мертвец и город — заодно...

Вот Петербург «Возмездия», вот Петербург «Петербурга»: город Летучего Голландца, адское марево, город полутора миллионов трупов, город-мертвец («мертвец и город — заодно»...), странный и страшный кошмар России. И на вопрос: «какие ж сны тебе, Россия, какие бури суждены?» — ответ уже дан: этот сон, эта буря — сам Петербург, тот Петербург, который встает перед нами и в первом издании романа Андрея Белого, и в поэме Александра Блока.

И когда автор поэмы, в начале ее, ведет нас «в столицу севера больную, на отдаленный финский брег»[110], то этот Петербург семьдесят восьмого года девятнадцатого века только отражает в бытовых формах тот, другой, первозданный Петербург, «Петербург — идею»... В этом реальном, бытовом Петербурге — все сон, все тень; «...здесь по-прежнему в болото глядит унылая заря»; здесь действуют не люди, а тени; здесь все приходит, проходит, мелькает и пропадает «в старой старине» без следа, без плода, без ростка; здесь — «ты за другими в сумрак канешь, ты за толпой вослед пройдешь»...[111] Все — не настоящее, все — тени, все — мираж в этом Петербурге конца XIX века, «того вампирственного века, который превратил в калек достойных званья человека». И этот век, проклинаемый поэтом («будь трижды проклят, жалкий век!»), имеет достойную себя столицу: Петербург. Ибо «Петербург — идея»...

И толпы народа на улицах, и сумрачные прохожие, и светские салоны, и появляющийся в них байронический герой первой главы поэмы, и Нева, которая «закуталась в туманах», и «вонь кислая с дворов», и подобострастное «ура» огромному «водянистому» царю — все это быт, все это, на первый взгляд, явь, мимо всего этого «проходишь без вниманья», сам закабаленный бытом; но —

Но, если б ты умом раскинул,
Забыв жену и самовар,
Со страху ты бы рот разинул
И сел бы прямо на тротуар![112]

Сел — и, быть может, сразу провалился бы в бездонное марево, быть может, и никакого «тротуара» не оказалось бы? «А что́ как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» (Достоевский, «Подросток»)[113].

Где же твердая основа этого миражного быта и бытия, где явь этого сна? Во всяком случае не в той «категории льда», о которой разными словами, но одинаково по существу говорят и автор «Петербурга», и автор «Возмездия».

«...Вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова; кто-то темный, грозный, холодный оттуда, из воющего хаоса, уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопырими крыльями...» («Сир.», I, 25). Вот Петербург Аполлона Аполлоновича, Петербург «аблеуховского» лика Петра. И этими же самыми словами говорит об этом же лике России в начале второй песни своей поэмы Александр Блок:

В те годы дальние, глухие
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
А только — тень огромных крыл...[114]

Оба поэта знали, что эти черные крылья — мара и хмара, что туманом подымутся окованные льдом граниты и камни этого Петербурга, что «Петербург рождается новый, напророченный «обскурантом» Достоевским» (как писал Блок в набросках и планах 1911 года к «Возмездию»)[115]; и жизнь скоро показала, что не Петербург сон, а Аблеухов, что не про Петербург, а про Аблеухова (в котором не случайно взяты внешние черты Победоносцева) можно сказать словами из Пролога к роману Андрея Белого: «это только кажется, что он существует»... Петербург петровского периода русской истории действительно рассеялся туманом; но символом его для Блока эпохи «Возмездия» являлся не Петр, не Медный всадник на берегу Невы, а другой «кумир на бронзовом коне», воздвигнутый уже в самом конце петербургского периода истории в честь того «огромного, водянистого царя» из «Возмездия», который почти замкнул собою «звено единой цепи рода», на котором почти завершилось историческое возмездие. И если бы Петербургу действительно суждено было рассеяться туманом, то на финском болоте должны были бы остаться, не «для красы», а как два глубоких исторических символа, Медный всадник на жарко дышащем загнанном коне, и другой Всадник на коне-кошмаре, тяжком медном сне просыпающейся России, Всадник Фальконета и Всадник Трубецкого[116].

Но как бы ни называть этот начинающий и кончающий собою петербургский период истории лик Петра, от этого сон не станет явью, Петербург не станет реальностью; и для обоих поэтов-художников в 1911—1913 году (годы написания и «Петербурга»,

и «Возмездия») он, хоть и по-разному, но был одним и тем же: «сном и мглой». И если «еще казалось кое-как, что Петербург — глава России», то и в «Петербурге», и в «Возмездии» этому внешнему *казалось* противопоставляется то, что *было*. Это общее в них — марево, сон, кошмар.

Где же явь Петербурга, явь его идеи? В первом издании «Петербурга» еще нет моста ко второму его изданию, между ними — пропасть, такая же непереходимая, как между «монголизмом» и «скифством». В «Возмездии» — наоборот: уже намечены все пути к «Двенадцати». И пути эти — от второго, другого лика Петра, лика революции. Для Андрея Белого 1911—1913 года этот лик, мы знаем, тождественен своей противоположности: и сенатор Аблеухов, и террорист Дудкин — оба равно заключены в «категории льда». Для Александра Блока этих же годов оба эти лика глубоко различны, хотя и объединяются в одном Петре. И когда «чудесный флот» Летучего Голландца, «широко развернувший фланги», внезапно заграждает Неву, то хоть «и страшно: белой ночью — оба — мертвец и город — заодно...», но все же поэт при этом слышит —

...вдали, вдали,
Как будто с моря звук тревожный,
Для Божьей тверди невозможный
И необычный для земли...[117]

Это — тот самый звук, о котором поэт рассказал нам в своей предсмертной записке о «Двенадцати», написанной в 1920 году, почти через десять лет после «Возмездия»: «...во время и после окончания "Двенадцати" я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный, вероятно, шум от крушения старого мира»...[118] Как видим теперь — уже и в «Возмездии» (и раньше, и всегда) слышал поэт этот почти никому тогда еще не слышный звук; и он хорошо знал, каким громом прогремит звук этот в грядущих исторических событиях. Слышал этот звук, «звук иного какого-то мира», эту «октябревскую песню» и Андрей Белый; но тогда песня эта, звук этот — звучали ему «неотвязной злой нотой» монголизма. Блок слышал его по-иному. Он явно слышал этот «звук тревожный»; но именно потому — во флоте Летучего Голландца он видел не одно лишь марево:

Но в алых струйках за кормами
Уже грядущий день сиял,
И дремлющими вымпелами
Уж ветер утренний играл,
Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя девятым января...[119]

Так чувствовал поэт еще в «Возмездии» другой лик Петра, другой лик Петербурга. Ариманическая пелена сна — только внешний покров, только «то роковое *все равно*, которое подготовляет чреду событий мировых лишь тем одним, что не мешает»... За этим сном проступает явь мировых потрясений, проливаемой человеческой крови; за «категорией льда» встает «категория огня»:

Стоит над миром столб огня,
И в каждом сердце, в мысли каждой —
Свой произвол и свой закон...
Над всей Европою дракон,
Разинув пасть, томится жаждой...
Кто нанесет ему удар?..
Не ведаем: над нашим станом,
Как встарь, повита даль туманом,
И пахнет гарью. Там — пожар[120].

Так говорил поэт в «Возмездии» о возмездии. И если тогда для него еще не совсем разошелся былой туман сна над Россией, над Петербургом, то все же это был уже не гнилой, склизлый туман «Петербурга» первого издания, а застилающий очи дым от загорающегося мирового пожара. И поэт знал, что явь эта не остановится в историческом своем проявлении на мировой войне; еще в «Возмездии» он провидел, что

...черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи —
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...[121]

Еще тогда Александр Блок мог бы выразить в одном тождестве позднейшую основу своего и Андрея Белого мировоззрения: «Петербург = революция = скифство»; не было еще этого слова, но жила уже в поэте эта идея. К идее этой Андрей Белый пришел после резкого перелома, случившегося с ним как раз между первым и вторым изданиями «Петербурга»; у Александра Блока не было такого резкого перелома между «Возмездием» и «Двенадцатью». Туманный сон Петербурга еще в «Возмездии» рассеивался от «тревожного звука» надвигавшихся событий; еще в «Возмездии» мы слышим те ноты, которые с такою силою зазвучат в «Двенадцати». *Не сон, а явь* — вот что услышим мы в этом «тревожном звуке», обратившемся теперь уже в гул, в грохот, в гром, в «слитный шум от крушения старого мира».

«Двенадцать» — *петербургская* поэма, такая же, как «Медный всадник» Пушкина, как «Петербург» Андрея Белого; но во всех их петербургское переходит в мировое, историческое — в над-историческое. Бытовые черты в них — только фон, только сон; таким

сном в «Двенадцати» является все то, что осталось пережитком от девятнадцатого века, от Петербурга «Возмездия», от Петербурга «Петербурга». В первой главке «Двенадцати» еще маячат эти тени прошлого, тени «Возмездия», не распавшиеся еще туманом при солнце новой яви; во всех остальных частях поэмы перед нами, по былому предчувствию поэта, уже «Петербург рождается новый», перед нами уже новая явь вместо старого сна, величайшая историческая и над-историческая реальность «нового Петербурга». Старый сон временно отошел в прошлое; старые тени только бессильно маячат на перекрестках, в часы, когда «не слышно шуму городского, над невской башней тишина»...[122] И Медного всадника уже нет на окованной льдом гранитной скале, — не сошел ли он с коня? И вместо Летучего Голландца, вместо «дремлющих вымпелов» его туманного флота — теперь «ветер с красным флагом разыгрался впереди», теперь нежной поступью надвьюжной идет невидимый за вьюгой Христос. В снежной вьюге проходит он — но не в тумане, в яви — но не во сне. Тени «Возмездия», тени «старого Петербурга» развеялись туманом; явь «нового Петербурга» проходит перед нами.

Слишком много пришлось бы говорить о «Двенадцати», чтобы сказать хоть что-нибудь. В свое время мне это и пришлось сделать в особой, посвященной поэме Блока статье; закончу несколькими строками из нее, которые подведут итог сказанному выше и приведут к тому, о чем еще осталось сказать:

> ...От реального «революционного Петербурга» поэма уводит нас в захват вопросов мировых, вселенских. Все «реально», до всего можно дотронуться рукой — и все «символично», все вещий знак далеких свершений. Так когда-то Пушкин в «Медном всаднике» был на грани реального и над-исторических прозрений *.

## X

В «Медном всаднике» — концы и начала и обоих «Петербургов» Андрея Белого и обеих поэм Александра Блока. Подробно развить эту тему значило бы начать путь гораздо более долгий, чем только что пройденный нами; а потому — всего лишь несколько выводов и итогов, каждый из которых потребовал бы особой работы.

Осенью 1833 года Пушкин в одно и то же время написал две совершенно «противоположные» вещи: «Пиковую даму» и «Медного всадника»; это — пушкинские «Возмездие» и «Двенадцать». На первую долго не обращали внимания, второй в течение трех четвертей века был известен только в искалеченном цензурою и Жуковским тексте[124]. Но все же «Медный всадник», хоть и в ис-

* См. ниже статью «Испытание в грозе и буре»[123].

порченном виде, сразу был оценен; не то — с «Пиковой дамой», на которую даже Белинский смотрел только как на анекдот, хотя и мастерски рассказанный[125]. Понял и оценил «Пиковую даму» — Достоевский, сказав о ней, правда, всего лишь несколько слов, но таких, которые стоят целого тома[126]; глубоко проник в сущность этого пушкинского «анекдота» Чайковский, «Пиковая дама» которого вся пронизана, глубоко по Пушкину, дыханием судьбы, возмездия, Немезиды[127].

Чайковский и Достоевский оба поняли «Пиковую даму» одинаково. Музыка Чайковского жутко вскрывает смысл пушкинского «анекдота»: смерть, тлен, небытие, кошмар, марево, сон — вот его основы. И если бы случайно выпали все слова, все арии и речитативы из этой оперной партитуры и осталась бы одна «чистая музыка», то, быть может, мы с не меньшим правом могли бы приложить к ней другие слова — не из «Пиковой Дамы» Пушкина, а из первых редакций «Петербурга», где тоже все — сон, марево, кошмар, небытие, тлен, смерть... Интересная частность: основная идея «Пиковой дамы» Чайковского вскрывается в *анапестических* секвенциях Старухи (об этом — в превосходной статье о «Пиковой даме» Игоря Глебова в его «Симфонических этюдах», 1922 г.[128]). Вспомним анапесты сиринского текста «Петербурга»...

А что Чайковский не исказил произвольно облик пушкинской «Пиковой дамы», но лишь конгениально отразил его в своем творчестве — этому лучший свидетель Достоевский. Ибо это он, почти за четверть века до Чайковского, через четверть века слишком после Пушкина — сказал словами и понятиями о «Пиковой даме» то самое, что Чайковский выразил в художественных звуках, а Пушкин — в художественных образах. Ибо это как раз о «Пиковой даме» говорит Достоевский, когда видит в Петербурге — кошмар, марево, сон.

> ...Петербургское утро, казалось бы, самое прозаическое на всем земном шаре — чуть ли не самое фантастическое в мире... В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из *Пиковой дамы* (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!) — мне кажется, должна еще более укрепиться... А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне... Вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится — и все вдруг исчезнет...[129]

Вот «Пиковая дама» Пушкина в конгениальном отражении Чайковского и понимании Достоевского. Надо ли еще раз подчер-

кивать связь всего этого с первым «Петербургом» Андрея Белого, с «Возмездием» Александра Блока? Надо ли говорить, что в основе «Пиковой дамы» мы найдем иными словами выраженное прежнее тождество — «Петербург = монголизм»? Другие слова, но те же понятия — ибо все та же здесь «категория льда», сон, кошмар, майя, «nihil», смерть, провал, все та же «ариманическая пелена» лежит над Петербургом «Пиковой дамы», как три четверти века спустя над «Петербургом» Андрея Белого и «Возмездием» Александра Блока (и как — мимоходом сказать — над петербургскими повестями Гоголя и петербургскими романами Достоевского).

Теперь ясна, думается, вся огромность затронутой темы и вся невозможность сказать о ней на этих страницах что-либо большее уже сказанного. Белинский ошибся: не «анекдот» — «Пиковая дама»; Достоевский был прав: «колоссальное лицо», «тип петербургского периода» — Герман из «Пиковой дамы». Ибо этот Герман — сам Петр, один из ликов его: воля, противопоставленная стихии. С годами Герман измельчает и превратится в «байронического» героя «Возмездия», уже опошленного, обезволенного («Пожалуй, не было, к несчастью, в нем только *воли* этой»...), в затравленного и безвольного в своей борьбе со стихией героя «Петербурга»; с годами, направленными в прошлое, он вырастает до размеров «колоссального лица», побеждающего стихии, до размеров «того, чьей волей роковой над морем город основался»... Тогда вместо Германа мы получим Петра, вместо «Пиковой дамы» — написанного в те же месяцы, быть может в те же дни, «Медного всадника».

Но тогда вместо тождества «Петербург = монголизм» мы почувствуем другое, противоположное, под которым таится «категория огня», явь, реальность, динамизм, катастрофичность. Пушкин совмещал в себе обе эти противоположности в едином лике, так же, как потом Достоевский соединял в едином лике «идеал Мадонны» с «идеалом Содома» [130]; и не только в едином лике, но, может быть, и в едином миге: не десять лет, а немного дней отделяют «Медного всадника» от «Пиковой дамы», Петра от Германа.

Два лика Петра не были тайной для Пушкина. Еще в «Полтаве» он слил их в одном четверостишии:

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза... [131]

«Ужасный лик» его Пушкин дал в «Пиковой даме», Блок — в «Возмездии», Белый — в первом «Петербурге»; «прекрасный» лик его, лик «божией грозы», Пушкин дал в «Медном всаднике», Блок — в «Двенадцати». А Белый — во втором «Петербурге»?

Нет, но в произведениях, стоящих ближе к 1917-му, чем к 1922 году («Христос воскрес» и др.); о причинах этого уже приходилось говорить.

Но нет ли «двоеличия» и в самом «Медном всаднике»? — Есть, ибо и жалкий Евгений тоже один из ликов «воли, противопоставленной стихии», ибо это сам за своим отражением, сам за самим собою гонится Медный всадник на звонко-скачущем коне, ибо теперь в безумце Евгении поднимается та бывшая и в Петре «божия гроза», которая потом закончит собой петербургский период истории. И в Медном всаднике Пушкина (как потом у Блока, у Белого) — два лика: воли и стихии.

Если упростить, если «уплостить» смысл «Медного всадника» до исторического и политического понимания, то можно сказать (и это уже давно сказано), что поэма Пушкина имеет своей темой борьбу «самодержавия» петербургского периода с грядущей «революцией». И ясно, что Пушкин в эпоху расцвета «самодержавия» не так относился к этим двум понятиям, как Блок и Белый в эпоху взрыва революции: для последних Петр — стихия, для первого — усмиритель стихии. Для Пушкина — «перегражденная Нева» идет приступом на город Петра; для Блока — сам Петр своим флотом «внезапно заградил Неву». Для Пушкина Петербург — символ воли, покоряющей стихию, так же как «Нева» символ стихии не столько «революции», сколько «мятежа»; в «Медном всаднике» он говорит о наводнении 7 ноября 1824 года, но думает о восстании 14 декабря 1825 года, и о новом восстании, грядущем и неминуемом.

«Море» и «буря» — те стихии «буйной дури», которых не может одолеть «перегражденная Нева»; подвластная им, она, «как зверь остервенясь, на город кинулась»... И дальше, не жалея черных сравнений, рисует поэт это прошлое — и будущее — «наводнение», в котором для него заложен иной, более глубокий смысл. «Злые волны», которые «как воры лезут в окна», несут по улицам и «пожитки бледной нищеты», и «грозой снесенные мосты», и «гробы с размытого кладбища»; а потом, когда стихийный взрыв дошел до своего предела — «*насытясь возмущеньем и наглым буйством утомясь*, Нева обратно повлеклась»... Эти слишком откровенные метафоры вскрывают мысль Пушкина; но тут же он, в целом сравнительном периоде, дает и более подробную оценку этого «возмущенья», этого «наглого буйства»:

...Так злодей
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
И жжет, и грабит: вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..
И грабежом отягощенны,

Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой...[132]

Вот что такое для Пушкина *взбунтовавшаяся стихия*, — «воющий хаос» из «Петербурга» Андрея Белого, — и вот чему противопоставляет он *волю* усмирителя, который на своей гранитной скале среди всеобщего разрушенья, «в неколебимой вышине, над возмущенною Невою, стоит с простертою рукою»... Не «аблеуховский» ли это лик Петра — гранитная государственность? Не тот ли это мертвый, закоченевший Петр («мундир зеленый, рост саженный, ужасен выкаченный взгляд»...), который в последних звеньях рода обратится в другого мертвого Всадника, в «огромного, водянистого царя» на другом конце Петербурга?

«Победа человеческой воли над сопротивлением стихий», — так понимал Пушкин Петра (в «Арапе Петра Великого»[133]). Это уже не сон, не марево, не кошмар «Пиковой дамы»; здесь — все явь: и стихия, и воля. Но как быть, если стихия уже перестает быть хаосом? Как быть, если уже не «наглое буйство», не воровская злобность, не «буйная дурь» двигают волнами истории, если уже не «возмущенье», а «революция» двигает волнами народа? Тогда стихия становится волей, тогда воля становится стихией, тогда достигается высшая историческая явь, и если тогда один человек найдет в себе силу стать проявителем этой яви, то подлинно заслужит он наименование великого. И таким для Пушкина снова является Петр, таков другой лик Петра — не усмирителя стихий, но «божией грозы».

Ибо Петр, по словам того же Пушкина, — «воплощенная революция»[134]. Но этот второй лик Петра — в далеком прошлом и далеком будущем: петровский период русской истории и начался и должен был кончиться — и окончился — революцией. Но в настоящем, в пушкинском настоящем, этот второй лик Петра был жалок и забит: он воплотился в бедном Евгении, которого преследовал тот, первый Петр, «кумир на бронзовом коне», — и преследование это продолжалось года и века... Ибо в террористе Дудкине «сызнова повторялися судьбы Евгения», ибо это за Дудкиным, за Евгением, за вторым самим собою, революционным ликом Петра, через весь петербургский период истории гневно гнался Медный Всадник на звонко-скачущем коне:

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал...

Эта ночь длилась долго. В упрощенном, в уплощенном смысле, во всех политических либеральных стишках последнего века она

зовется «ночью самодержавия», но на этом плоском грунте нельзя было бы построить ни «Медного всадника», ни «Петербург», ни «Возмездие», ни «Двенадцать»... «Те, кто видят в "Двенадцати" политические стихи — или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи», — писал о своей поэме Александр Блок[136], мог бы сказать и Александр Пушкин о «Медном всаднике», и Андрей Белый о «Петербурге».

«Аршином глубже» (и то не очень глубоко) речь идет о государстве и стихии, о личности и воле. И в ночь усмиренной стихии беспощадно гонит Медный всадник по кованому кругу бедного Евгения, который — «ни то, ни се, ни житель света, ни призрак мертвый», просто — тень с Васильевского острова, бедный Александр Иванович Дудкин... «Александр Иванович, тень, без устали одолевал тот же круг, все периоды времени, пробегая по дням, по годам, по минутам, по сырым петербургским проспектам, пробегая — во сне, наяву, пробегая — томительно; а вдогонку за ним, а вдогонку за всеми — громыхали удары металла, дробящие жизни: громыхали удары металла — в пустырях и в деревне; громыхали они — в городах... Громыхали периоды времени; этот грохот я слышал. Ты — слышал ли?» («Сир.», III, 101).

Так в «Петербурге» и «Двенадцати» заканчивается «как будто грома грохотанье, тяжело-звонкое скаканье», начавшееся в «Медном всаднике». Петербургский период истории — кончился; Всадник сошел со своего Коня; скала опустела. «Вот и площадь; та же серая на площади возвышалась скала; тот же конь кидался копытом; но странное дело: тень покрыла Медного всадника. И казалось, что Всадника не было»... («Сир.», II, 154). В одной из тетрадей Пушкина (Румянцевского музея № 2373, лист 4) есть «загадочный» рисунок, воспроизведенный в издании С. Венгерова (т. III, с. 472)[137] и изображающий как раз эту опустевшую скалу. В пояснительной к рисунку заметке С. Венгерова говорится: «тут целиком взяты и скала, и змея под ногами коня. Но странно, что нет самого Медного всадника»... Нет, не странно, но знаменательно: Пушкин хотел верить в «неколебимость» града Петрова, но в то же время знал, что рано или поздно придет неизбежный конец петербургского периода истории, что рано или поздно скала опустеет. Она опустела уже в «Петербурге»; в «Двенадцати», вместо Медного всадника на скале, перед нами только «стоит буржуй на перекрестке» и рядом жмется «поджавший хвост паршивый пес»... Петербургский период истории — кончился: «над невской башней тишина»...

Петербургский период истории — кончился; Петербург — остался; и все еще чается тот новый Петербург, о рождении которого говорил Александр Блок в своих набросках к «Возмездию». Не исполнились чаяния Пушкина:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия...[138]

Стихия не была побеждена и не умирилась. «Град Петров», «омраченный Петроград» — рухнул, и как раз в то самое время, когда из «Петербурга» стал «Петроградом», рухнул, ибо «Петербург — идея», и одна идея сменилась другою, противоположною.

Менялись эти идеи и у наследников Пушкина; часто у них сон побеждал явь. «Красуйся, град Петров!» — восклицал Пушкин; но: «город мертвец» — говорил Блок, «город полутора миллионов трупов» — говорил Белый. Победителем в этом споре остался Пушкин «Медного всадника»: явь победила сон. От «Пиковой дамы» — к «Медному всаднику», от «Возмездия» — к «Двенадцати», от первого издания «Петербурга» — ко второму его изданию: вот путь преодоления сна явью в русской литературе — и не только в литературе. Еще никогда в мировой жизни сон «монголизма» не оставался победителем.

Великие художественные произведения учат нас мудрости жизни: вере в жизнь. Сон — проходит, явь — остается.

*Март—апрель 1923*

## «ВЕСТЬ ВЕСНЫ» *
## (Поэма Андрея Белого)

Россия, — Ты ныне — Невеста...
Приемли — Весть — Весны...

*Андрей Белый*[139]

### *1*

Христианство — и Социализм.

Для одних противопоставление это — кощунственно и плоско, ибо Христианство для них — безмерно больше, чем великая вселенская идея, а Социализм — бесконечно меньше, чем религиозное мировоззрение: лишь социально-политическая программа.

Для других сопоставление это — никчемно и «отстало», ибо Христос для них — безмерно меньше, чем вечный мировой символ, а Социализм — бесконечно больше, чем мировоззрение: вера их жизни и смерти.

---

* Отрывок из статьи «Россия и Инония».

Первые — не видят «нового вознесения» человеческого духа за социально-политической схемой исторического социализма. Вторые — заслоняют в своем понимании вечно живую мировую идею мертвым скелетом исторического христианства. И те и другие — не видят за деревьями леса.

Ибо есть Христианство и христианство.

Есть Социализм и социализм.

Не «плоско» и не «отстало», не «кощунственно» и не «никчемно» сопоставлять и противопоставлять друг другу две вселенские идеи, две мировые волны, идущие одна вслед за другою, сметающие собою мир старый, выносящие нас с собою в мир новый. Исторический социализм — есть и всегда будет тем самым, чем всегда была христианская церковь: социально-культурной силой, которая беспрерывно сменяться будет новыми формами, в связи с изменяющимися историческими условиями. Но все эти многоразличные формы «социализма», «синдикализма», «анархизма» неизбежно нам объединить условной, общей — не боюсь этого слова: — религиозной идеей Социализма, новой верой и новым знанием, идущим на смену старому знанию и старой вере Христианства и его многоразличных исторических форм.

Это видят, это знают лучшие даже из профессиональных христианских богословов, не разменявшиеся еще до степени профессиональных антисоциалистических суесловов. «В византизме, католичестве и протестантстве, — говорит один из них (проф. Тареев), — мы видим три положительных формы церковно-исторического христианства; социализм решительно идет в сторону от христианства, и его связь с христианством — в его сознательном и прямом антихристианстве» [140]. Если прибавить к этим словам, что христианство, в его церковно-исторических формах, все двадцать веков своей жизни было почти сплошь «анти-Христовым», то вопрос будет поставлен правильно и твердо. Но вопрос этот — большой, о нем нельзя говорить мимоходом; пока достаточно его только поставить.

Рождение нового мировоззрения грядущего Социализма — происходит в наши дни:

Новый Назарет
Перед вами!
Уже славят пастыри
Его утро.
Свет за горами... [141]

И Россия — та страна, где в крови и муках революции совершается это рождение, рождение не голой, отвлеченной идеи, а тела мира нового. «О, родина, мое Русское поле, и вы, сыновья ее, остановившие на частоколе луну и солнце — хвалите Бога!» [142]

Многие и многие не слышат, не видят новой благой вести. Грязь и сор застилают в их глазах очистительную грозу и бурю. На радостный призыв: «новый Назарет перед вами!» — они отвечают словами своих духовных предков: «от Назарета может ли что доброе быти?..»[143] Их много — тьмы тем; и не знают они, что распятое — воскреснет и победит, что так было, есть и будет:

В глухих
Судьбинах,
В земных
Глубинах,
В веках,
В народах
В сплошных
Синеродах
Небес —
— Да пребудет
Весть:
— «Христос
Воскрес».
Есть.
Было.
Будет[144].

## II

«Христос Воскрес» — поэма Андрея Белого — еще и еще раз говорит нам, что в глубинах русской поэзии текут животворные ключи «нового Назарета». Пусть «тьмы тем», во главе с большими художниками слова, распинают идущую в мир новую правду — нет силы в мире, которая могла бы остановить ее пришествие. И поэты русские — радостные ее глашатаи. Поэмы Сергея Есенина («Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Пришествие», «Октоих», «Преображение», «Инония»), «Двенадцать» Александра Блока, «Христос Воскрес» Андрея Белого — не лучшие ли этому свидетели? Читаться и перечитываться радостно будут они через годы и годы; а пока — пусть «тьмы тем» готовят свое преходящее торжество.

Это про них говорит поэт, — про них, злобящихся и плачущих, проклинающих и копящих злобу, видящих только «безобразие и беспорядок» в грозе и буре океана революции, точь-в-точь как их духовный сородич в свое время видел только «безобразие и беспорядок» в грозе и буре подлинных океанских волн (Гончаров, «Фрегат Паллада»)[145]. Это про них говорит поэт:

Из пушечного гула
Сутуло
Просунулась спина
Очкастого, расслабленного

Интеллигента.
Видна
Мохнатая голова,
Произносящая
Негодующие слова
О значении
Константинополя
И проливов...[146]

Это все он же — «писатель, вития»: «длинные волосы и говорит вполголоса: — предатели! погибла Россия!» — наш знакомый из поэмы «Двенадцать».

Да, «погибла Россия!» — только *какая* Россия, вот вопрос! И если погибла «Россия» мохнатого очкастого интеллигента и длинноволосого писателя-витии, то лишь рождается, в муках рождается, Россия Блока, Россия Белого: «новый Назарет перед вами».

Зарея
Огромными зорями,
В небе прорезалась
Назарея...[147]

Когда совершилось, когда свершается это: «во дни оны» или теперь? О каких «новозаветных летах» говорит поэт — о тех ли, которые были двадцать веков тому назад или наступают в наши дни? О тех и о нынешних, ибо одинаково происходит в них новое рождение вселенской идеи, —

Прорезывается луч
в новозаветные лета...
И, помавая кровавыми главами
Туч,
Назарея
Прорезывается славами
Света[148].

Но вселенская идея рождается лишь для того — «было; есть: будет!» — чтобы быть гонимой и распятой. Проходят времена и сроки — и вместо «слав света» мировая идея достигает славы креста. И тогда — «какое-то ужасное *Оно*, угасая и простирая рваные, израненные длани», в девятый час возглашает вечное: «для чего ты меня оставил?» Ибо тогда почти все оставляют вселенскую идею и глумятся над ней.

Оглянитесь: не близко ли стоим мы теперь от этого мирового «девятого часа»?

И тогда кажется: все погибло — и навсегда...

Навсегда пригвождены ко древу
Красные уста,

Навсегда простер глухие длани
Звездный твой Пилат.
«Или, Или, лама савахфани», —
Отпусти в закат!

*С. Есенин*[149]

И все это — совершается теперь; и все это — «совершается нами, в нас»... И много надо силы, много надо веры, чтобы не усумниться, видя мировое Слово — на кресте. Подождите: пройдет, быть может, «мало времени» — и вы увидите, как после победы ликовать будут «мимоходящие» враги нового вселенского Слова, как плакаться и посыпать пеплом главы будут маловерные ученики и мнимые друзья, — да что! уже загодя начали... И к ним, быть может, почти ко всем нам, относится вещее слово поэта:

Разбойники
И насильники —
Мы.
Мы над телом Покойника
Посыпаем пеплом власы
И погашаем
Светильники.
В прежней бездне
Безверия
Мы, —
Не понимая,
Что именно в эти дни и часы —
Совершается
Мировая
Мистерия...[150]

Ибо если бы «мимоходящие» понимали это, то неужели плакались бы они теперь горько: «погибла Россия!» Длинноволосые «писатели-витии» и лохматые «расслабленные интеллигенты» — если бы понимали это, то неужели стали бы скулить и причитать они о гибели того, что теперь только рождается к новой жизни!

## *III*

Россия погибла. Россия рождается.

И «они», и «мы» — правы, каждые по-своему. Ибо их Россия — не наша, и наша Россия — не их.

Погибла Россия: какая Россия?

«Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане!.. Что есть Русская империя наша? Русская империя наша есть географическое единство, что значит: часть известной планеты. И Русская империя заключает: во-первых — великую, и малую,

белую и червонную Русь; во-вторых — грузинское, польское, казанское и астраханское царство; в-третьих — она заключает... Но — прочая, прочая, прочая» (Андрей Белый, «Петербург»).

Эта Россия — погибла, и пусть плачут те, которым дорога была она как «географическое единство», более того — как «великая держава». С ними у нас нет общего языка, мы не поймем и даже не расслышим друг друга, мы на разных сторонах пропасти. И если для них «географическое единство» односмысленно с «отечеством», а «великая держава» — с «родиной», то это значит, что мы с ними говорим на разных языках. Это не значит, чтобы наше «отечество» было только «человечество»; нет, в человечестве мы — русские, и не можем, и не хотим другими быть, мы имеем свое национальное лицо, свою народную душу. Но это именно и значит, что «родина» имеет для нас смысл не географический, а духовный, что «отечество» мы понимаем не внешне, а внутренне.

Гибнет географическая родина, гибнет великодержавное отечество. И в гибели его только нарождается, только укрепляется отечество внутреннее, родина духовная, через которых только и может пройти в мир во всякой стране вселенская идея наших дней. И гибель *той* России есть не победа, а поражение старого мира, столь извне победоносного. Я больше скажу: чем сильнее была бы видимая победа старого мира, чем полнее была бы гибель внешней России, тем глубже было бы поражение первого, тем полнее было бы торжество России внутренней.

Пример — март 1918 года. Взяты были бы внешнею силою Петербург и Москва, захвачена была бы вся Россия — до конца бы «погибла Россия» плакальщиц. Но этот конец — был бы началом конца старого мира, был бы началом его взрыва изнутри, взрыва тем более сильного, чем глубже продвинул он свои «стальные машины», думая ими победить идею. Он все равно погиб и теперь, но март 1918 года дал ему отсрочку на месяцы, на годы, на десятилетия.

Пример этот, один из многих, ясно выявляет, как разно понимают «гибель России» люди старой и новой веры, старого и нового завета. *Их* Россия — подлинно погибла, *наша* Россия — подлинно народилась. Когда они злобно плачутся о настоящем, когда они зловеще и угрожающе обещают: «будет Россия!» — они говорят о воскрешении старого (о, конечно — в улучшенных, в либеральных, в «культурных», даже в терпимо-социалистических формах!), а не о рождении нового. Они похожи на тех книжников и фарисеев, которые все еще ждали «подлинного Мессию», в то время как вселенская идея христианства уже покоряла мир. Они проглядели рождение новой вселенской идеи, они не видят и распятия ее, а если и видят, то услужливо подают гвозди и помогают ставить крест.

22 Зак. 3458

Да, подлинно: их Россия — не наша Россия. Для них — «гибель» то, что для нас «рождение», для них смерть то, что для нас воскресение. И радостно принимаем мы слова поэта:

Страна моя
Есть
Могила,
Простершая
Бледный
Крест —
В суровые своды
Неба,
И —
В неизвестности
Мест.
Обвили убогие
Местности
Бедный
Убогий крест —
В сухие,
Строгие
Колосья хлеба,
Вытарчивающие
Окрест.
Святое,
Пустое
Место, —
В святыне
Твои сыны!
Россия —
Ты ныне
Невеста...
Приемли
Весть
Весны...
Земли,
Прордейте
Цветами
И прозеленейте
Березами:
Есть —
Воскресение...
С нами —
Спасение...
Исходит огромными розами
Прорастающий крест![151]

Для одних — Россия погибла, для других — спаслась; одни поют ей отходную, другие слышат «весть весны». Какое же вза-

имное понимание, какое же внутреннее соглашение возможно между этими двумя станами столь безмерно чуждых друг другу людей?

Новая вселенская идея воплощается ныне в мир через «отсталую», «некультурную», «темную» Россию, — подобно тому как и двадцать веков назад христианство зародилось в темной, некультурной, отсталой Иудее, а не в передовом, культурном, блестящем Риме. Это не значит, что правы славянофилы, что мы «богоизбранный» народ, что победили многоименные Хомяковы, неустанно восторгавшиеся нашей богоизбранностью и смело возглашавшие России: «о, недостойная избранья, — Ты избрана!»[152] Ряд исторических, экономических, социальных причин сделал из России первую арену действия нового вселенного Слова, но скоро и весь старый мир перевернут будет до своих оснований этой новой мировой идеей. Тут нет места для «народной гордости», тут есть место лишь для всечеловеческой радости. Так и только так принимаю и понимаю я слова поэта:

Россия,
Страна моя!
Ты — та самая
Облеченная солнцем жена,
К которой
Возносятся
Взоры...
Вижу явственно я:
Россия
Моя —
Богоносица,
Побеждающая змия...
Народы,
Населяющие Тебя,
Из дыма
Простерли
Длани
В Твои пространства,
Преисполненные пения
И огня
Слетающего Серафима.
И что-то в горле
У меня
Сжимается от умиления...[153]

Такова Россия *наша*, рождающаяся в грозе и буре, Россия скорбного настоящего, Россия радостного будущего, бичуемая и распинаемая, но пролагающая первые пути для новой мировой идеи, для построения нового «града взыскуемого».

## IV

Я не считаю поэму Андрея Белого чрезмерно удавшимся автору произведением: в ней есть растянутости, длинноты, повторения, есть и замечательно удавшиеся места — как раз те, где больше конкретного; вся вторая половина поэмы — значительно сильнее первой. Но все это — очень и очень «относительно»: к Андрею Белому предъявляешь такие большие требования, которые другому бы непосильно выполнить; автор «Петербурга» имеет право на такую тяжелую оценку. Безотносительно, однако, поэма эта, повторяю, является большим произведением большого мастерства; в ней бьют живые ключи «нового Назарета», в ней одной мы более видим живую душу новой России, чем в десятке произведений плачущих и панихидствующих, злобствующих и проклинающих.

И невольно от этой поэмы о воскресении народа и от противоположных ей похоронных слов о гибели переходишь мыслью к двум стихотворениям Андрея Белого о России: к похоронному «Отчаянью» 1908 года и радостной «Родине» 1917 года. Тогда, в годы тупого отчаянья — отчаялся и поэт; теперь, в годы горшего отчаянья тех же «интеллигентских» кругов — радостно смотрит поэт в будущее сквозь ураганы огней. Слишком твердо стоял старый мир, старая Россия — и отсюда, только отсюда, истекало тогда «отчаянье» поэта:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —

Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Когда стихотворение это войдет в будущем во все школьные хрестоматии, то составители их будут делать к нему ученые примечания: «Стихи эти написаны под впечатлением суровой политической реакции, воцарившейся в России после подавления революции 1905 года»... Они будут правы, эти ученые комментаторы, они будут правы, но только не до конца: ибо не в одной «политической реакции» тут дело, не в победе старого режима над революцией, а в победе и торжестве старого мира над ростками мира нового, в победе не только политической, но и социальной, не только социальной, но и духовной.

И когда в те же годы Александр Блок писал свой пророческий цикл стихов «Родина» — не о «политической реакции» думал он; он знал, что «политическая реакция» — преходяща, но что после нее и через нее придется еще вступить в полосу мировой борьбы за вселенскую идею.

Когда писал он свое незабываемое:

Христос! Родной простор печален.
Изнемогаю на кресте.
И челн твой будет ли причален
К моей распятой высоте?[154] —

то, быть может, и это отчаянье было вызвано «политическим моментом»?

Нет, другое видели и чуяли поэты-пророки: они смутно сознавали, что за нищетой и безвольем, за колеей смертей и болезней — далекая тьма исторической ночи старого мира, что ввергнуты они в духовную темницу, из которой нет исхода. «...Тобой обманут, о, вечность! Подо мной растянут в дали бесконечной твой узор, Бесконечность, темница мира!» (А. Блок)[155].

Что же удивительного, что теперь эти же самые поэты-пророки радостно приветствуют изведение души из темницы, первые лучи нового мира рождения новой вселенской идеи? Иначе и быть не могло. И тот самый Андрей Белый, написавший одну Россию, темную, в 1908 году («Отчаянье»), пишет другую, светлую, в конце 1917 года («Родина»):

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия —
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины —
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.

Не плачьте: склоните колени
Туда — в ураганы огней,
В грома серафических пений,
В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,
Моря неизливные слез —
Лучом безглагольного взора
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе — и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, —
Кипи фосфорически бурно,
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!

Ученые комментаторы далеких будущих дней, быть может, поймут всю глубину внутренней связи между этими двумя «Россиями», отделенными друг от друга десятилетием, и связь их с поэмой «Христос Воскрес». Ибо связь эта — в духовной борьбе мира старого с миром новым, в «отчаяньи» от победы первого, в радости за лучи света второго, пролагающего новые пути для нового вселенского мира...

*Май 1918 г.*

## Виктор ШКЛОВСКИЙ

## Андрей Белый

### I

Отдельные стороны литературной формы скорее ссорятся друг с другом, чем сожительствуют. Падение, изнашивание одного приема выражается в развитии другого.

Знаменитая последовательность в истории литературы — эпос, лирика, драма — не есть последовательность происхождения, а представляет скорее последовательность канонизации и вытеснения.

Философское мировоззрение у писателя — это его рабочая гипотеза. Говоря точнее, бытием литературной формы определяется сознание писателя. Писательские кризисы совпадают с кризисами жанров. Писатель весь в своем ремесле.

Когда внележащая идеология, не подкрепленная техническими предпосылками мастерства, вторгается в писательскую область, то художественного произведения не получается.

Так случилось с Андреем Белым, когда он захотел создать антропософскую «эпопею» [1]. Попытки создать художественную параллель какому-нибудь внехудожественному мировоззрению удаются с трудом. Художественное произведение искривляет или выпрямляет линию по своим законам.

Иногда сам автор не может сказать, что же у него получилось.

В «Двенадцати» Блок пошел от куплетистов и уличного говора и, закончив вещь, приписал к ней Христа. Христос для многих неприемлем, но для Блока это было слово с содержанием. С некоторым удивлением он сам относился к концу этой поэмы, но всегда настаивал, что именно так получилось. Вещь имеет как бы эпиграф сзади, она разгадывается в конце неожиданно. Блок говорил: «Мне тоже не нравится конец “Двенадцати”. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему же Христос? Неужели Христос? Но чем больше я вглядывался, тем явственней я видел Христа. И тогда же я записал у себя: к сожалению, Христос. К сожалению, именно Христос» [2].

Идеологический ли это Христос?

Вот вам отрывок из письма А. Блока к Юрию Анненкову.

«О Христе: он совсем не такой: маленький, согнулся как... пес сзади, аккуратно несет флаг и уходит. “Христос с флагом” — это ведь и тот и не тот. Знаете ли Вы, что когда флаг бьется под ветром, то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать)» [3].

Значит, возможно такое понимание темы Христа. Ветер. Ветер рвет полотнища плакатов. Ветер и вызывает флаг, а флаг вызывает кого-то огромного, к нему относящегося, и появляется Христос.

Конечно, он «именно Христос» по запасу образов поэта, но вызван он композицией образов — ветром и флагом.

Писать вещи, параллельные чему бы то ни было, трудно, потому что искусство не тень от дела, а само дело — вещь. И потому произведение искусства плохой аккомпаниатор.

Одной из характерных особенностей антропософской теории является ее учение о многопланности явления. Какая-нибудь группа в пять человек антропософов во главе со Штейнером — не только группа, но и мистическая роза. Роза эта всеми своими частями соответствует строению розы реальной. Мир оказывается многопланным, повторяющим самого себя. Он похож у антропософов на ряд теней, отбрасываемых одним предметом, находящимся перед несколькими источниками света.

Создать многопланное построение, оправдывающее антропософское учение, и было задачей Андрея Белого. «Рой и строй» в «Котике Летаеве», распятие, служащее вторым планом в «Детстве Николая Летаева» [4], — все это является осуществлением антропософского задания.

Вещи удались (частично) сами по себе, но антропософии не получилось. Понадобилась вторичная мотивировка связи планов в «Котике Летаеве»: «рой и строй» — мир и сознание — связаны языковыми средствами и мотивированы детским сознанием. Антропософское задание было преодолено материалом и повело только к усилению и укреплению метафорического ряда.

Вместо антропософской многопланной прозы мы получили прозу орнаментальную. Связь между двумя планами осложнилась, появилась «реалистическая разгадка» (см. случай со «Львом» [5]). Столкновения двух планов начали иногда самим автором восприниматься юмористически.

В приводимом ниже примере, где тетя Дотя в то же время и «вечность», тетя Дотя конкретизирована выбивалкой в руках, вечность тоже оказывается с выбивалкой. Здесь автор уже не осмысливает вечность, не символизирует ее, а переносит атрибуты из одного ряда в другой, пользуясь этим приемом для создания

смыслового неравенства. В борьбе антропософии с приемом, ею вызванным, прием съел антропософию. Орнаментальная же проза Андрея Белого легко слилась с другими руслами орнаментальной прозы (Лескова, Ремизова), вызванными в жизнь другими поводами.

Андрей Белый интереснейший писатель нашего времени. Вся современная русская проза носит на себе его следы. Пильняк — тень от дыма, если Белый — дым.

Андрей Белый написал очень много томов — и все разное. Это он — Андрей Белый — написал «Серебряного голубя», «Петербург», «Котика Летаева», — начало «Эпопеи». Я думаю, он сам не знает, что такое «Эпопея». Иногда он пишет, что и «Симфония», и «Петербург», и «Серебряный голубь», и «Записки чудака» — только «медальоны огромной повести» («Записки мечтателей», том первый). А «Записки чудака» — только вступление к этой Эпопее, и что он, Андрей Белый, хочет «писать, как сапожник»[6]. Он отрекается от романа и сам задает себе вопрос от лица читателя:

«Что же это такое вы нам предлагаете? Это — ни повесть, ни даже дневник, а какие-то несвязанные кусочки воспоминаний и “перепрыги”».

Однако не нужно переоценивать достоверность показания писателей о самих себе. Часто писатель говорит не о своем ремесле, а о той идеологической линии, с которой он хотел бы связать себя. Например, в указаниях литературной зависимости писатель очень часто укажет вам не своего учителя, а какого-нибудь другого писателя — только того, на кого он меньше похож. Напр<имер>, Пильняк посвятит свою вещь не Андрею Белому, а Алексею Ремизову.

## II

Прекрасно, товарищи, в Дрездене.

Там есть высокая гора, на которой весной цветут вишни. А внизу поля Саксонии. Они синие, как сини днем, при солнечном свете, театральные декорации леса. Декорации леса пишут не зеленым, а синим тоном. Так сини, через весенний воздух, синие поля Германии. Сини с поправкой, делаемой памятью на зелень. И внизу, всю дорогу отталкиваемая все той же известковой стеною горы, бежит в Гамбург, бежит тусклая, как столовый нож, сверкая боком, Эльба.

И вот на этой горе (посетите ее, если будете в Дрездене; зовут ее не то Вишневая, не то Оленья) есть сад. В этом саду за каждым деревом стоит из железного прута сделанная форма. А дерево крепко притянуто своими ветками к этой форме. Формы изображают то контур женщины в юбке, то солдата в бескозырке, отда-

ющего честь. И дерево, так как оно притянуто, тоже стоит и отдает честь. Завизжать от ужаса можно около этого сада. Дерево, отдающее честь антропософии, напоминает мне иногда цветущий, как вишня, к антропософии притянутый Андрей Белый. Андрей Белый обязан писать о Рудольфе Штейнере, срывать с себя маску и находить все антропософские цвета у Блока.

Он должен притянуть и Блока к железной решетке. А Блок был человек вольный. Писал сперва он стихи с цитатами из Соловьева, а потом написал «Балаганчик», где иронически понял свой мистицизм.

Для Блока мистицизм, и «зори», и цыганщина, и куплетисты — все материал для его искусства.

Но Белый упрекает его за это в измене и плачет, что не знал он тогда антропософии, не смог указать Блоку, как жить и писать.

Но сам Андрей Белый писал «Симфонии» с иронией. А сейчас переделывает некоторые части «Петербурга» в водевиль[7].

Лев Троцкий как-то сказал, что в полемике нужно сохранять пафос расстояния. Ему лучше знать, он полемизирует давно.

Но вот в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании.

В разбросанных неиронических восклицаниях Андрея Белого о Рудольфе Штейнере я вижу причину теперешней неудачи Андрея Белого. Говорят, что Иоанново Здание, колонны которого вырезывал Андрей Белый, сгорело[8]. Говорят, что подожгли его иезуиты. Говорят, что Штейнер восстанавливает Иоанново Здание из бетона. Если б моя воля, то я, закатив в подвал этого здания пудов десять динамита и привалив к динамиту камней, провел бы бикфордов шнур и показал бы Штейнеру, как делают ямки на том месте, где было здание. Потому что нельзя притягивать писателя к решетке и заставлять его отдавать честь.

Но пусть живет не взорванный Рудольф Штейнер и пускай строит Иоанново Здание, — искусство само не принимает никаких привязок, и Андрей Белый в Дорнахе только потерял время.

Если он поправил здоровье, то пусть существует и Дорнах!

Искусство романа не приняло попытки антропософии. Работы Белого — это попытка антропософии съесть ремесло. Но ремесло съело антропософию и растет на ней, как на навозе.

Субъективно Андрей Белый хочет сорвать с себя маску, хочет порвать с приемом, отказаться от формы и в то же время написать «Эпопею». Объективно ему приходится отказаться от «Записок чудака» и вернуться, как он говорит, к романной форме.

Но не нужно верить театральным разоблачениям. В театре под маской мы находили грим.

Андрей Белый в «Записках чудака» вовсе не писал, как сапожник.

Наоборот, он даже выделывал

вот
такие
штуки,
которые
должны
были
изобразить

немецкую мину, готовую ударить в бок корабля, на котором ехал Белый домой. Сапожники таких штук не пишут.

«Записки чудака» — одно из сложнейших построений писателя. Набирая этого «сапожника», пишущего углами, колонками, зигзагами, — наборщики говорили, что они еще не видели такого сложного набора, и требовали сверхурочных.

В «Записках чудака» мы видим сложное построение: в основу положена автобиографическая повесть с временными перестановками. За этой повестью идут ряды сравнений, метафорические ряды, связанные с «первым» рядом — каламбурами.

Например, оказывается, что Андрей Белый уехал «не за границу Швейцарии», а «за границу» самого себя.

«Стучали вагоны, бежали по Франции, веяло ветром в окно, голова моя прыгала, ударяясь о доски, толкались вагоны. Сверкания электрических фонарей белым блеском влетали и вылетали. Дневное сознание разъялось на части: граница сознания передвинулась. Был за границей. За границей сознания».

Ряд метафорический утверждается как существующий до «реального ряда», его вызвавшего.

Иногда это мотивируется в старой традиционной манере романов — сном. Сон — старый слуга романа. Он служит ему в двух ливреях. Сон = предчувствие, сон = предсказание и часто в то же время подготовка к определенному восприятию будущего события; иногда же сон берется просто как мотивировка фантастики.

Примеров я не стану приводить: просмотрите сами Достоевского.

Не нужно увлекаться биографией художника, он пишет, а потом ищет мотивировок. Меньше всего нужно увлекаться психоанализом. Психоанализ анализирует душевные травмы *одного* человека, а *один* человек не пишет, — пишет время, пишет школа-коллектив.

Но постараемся формулировать, что мы видим в вещах Андрея Белого за последние 6—7 лет.

Вещи эти автобиографичны или, вернее, написаны как автобиография, движение сюжета взято элементарно; можно сказать, что

в действительности сюжета нет, есть одна фабула: человек живет, растет, старится.

На основе этой линии идут надстройками, многоэтажными домами метафорические ряды. Ряды эти — представим их себе в виде домов — связаны друг с другом висячими мостиками. Подвигаясь, фабула дает предлог для создания новых рядов, которые, появляясь, сейчас же связываются с уже существующими. Так написаны «Записки чудака», «Котик Летаев», «Преступление Николая Летаева».

Экскурсии от основного ряда несколько иначе сделаны в «Воспоминаниях об Александре Блоке».

Небольшой отрывок «Арбат», который сейчас напечатан в «Новой России» [9], построен проще, в нем беловское то, что образы стандартиризуются, и в дальнейшем писатель берет их как термины.

Наиболее последовательно построение двумя рядами проведено в «Котике Летаеве».

## III

«Котик Летаев» закончен в 1917 году и, очевидно, был предназначен быть частью «Эпопеи» [10]. «Эпопея», прежде всего, мемуары. Чем дальше идет работа Андрея Белого, тем мемуарная основа его произведения все более и более крепнет.

«Воспоминания о Блоке» идут уже чистым мемуарным рядом, антропософские рассуждения Андрея Белого вытеснены в особые главы, в которых Белый оперирует над блоковскими цитатами со всеми приемами работы над «Отцами церкви». «Арбат» мемуарен начисто.

Отделяет мемуары Андрея Белого от мемуаров, например, Кони [11] — иная работа над образом. Но и там, где Белый наиболее поглощен антропософскими видами, заказ, взятый им на себя, ведет не к созданию антропософской вещи, а только к созданию особого построения образа.

В «Котике Летаеве» вся установка дана на образ, сюжета почти нет. Поэтому автобиографические вещи Андрея Белого резко противоположны, например, автобиографическому «Давиду Копперфильду» Диккенса. У Диккенса мы видим определенный сюжет, даны две тайны — тайна бабушки (о том, что ее муж жив) и тайна Урии Гипп (подделка документов). История Эммы предсказана предчувствиями. «Давид Копперфильд» — сюжетная вещь. Конечно, в «Котике Летаеве» и в «Николае Летаеве» есть романные черты, черты традиционного сюжетного построения. Но литературная форма может пережить сама себя, как пережили сами себя

обычаи английского парламента. Сидит какой-нибудь лорд-казначей на кожаном мешке с шерстью, а почему — можно понять только из справочника.

«Котик Летаев» — это повесть о мальчике; начинается она еще до его рождения, хотя и ведется от первого лица. Андрей Белый снабдил поэтому свою вещь защитным эпиграфом.

«Знаешь, я думаю, — сказала Наташа шепотом... — что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довоспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете» (Л. Толстой, «Война и мир», т. II)[12].

Воспоминания «о времени до рождения» даны таким способом. Дан ряд образов, и в конце их дана отправная точка и место примыкания к фабуле. Образование сознания дано как бред роста.

Привожу примеры.

«Пучинны все мысли: океан бытия в каждой; и проливается в тело — космической бурею: восстающая детская мысль напоминает комету; вот она в тело падает; и — кровавится ее хвост; и дождями кровавых карбункулов изливается: в океан ощущений; а между телом и мыслью, пучиной воды и огня, кто-то бросил с размаху ребенка; и страшно ребенку.

. . . . . .

— "Помогите!"
— "Нет мочи"...
— "Спасите!"

. . . . . .

— "Это, барыня, рост".

. . . . . .

Вот — первое событие бытия: воспоминание его держит прочно; и точно описывает; если оно таково (а оно таково) — "до-телесная жизнь одним краем своим обнажена... в факте памяти"».

В приведенном отрывке прием «высветления» (о нем ниже) только намечен.

Цитирую дальше, из середины главы *«Горит, как в огне»*.

В этом названии дана мотивировка образов бредом.

«— Сперва образов не было, а было им место в навислости спереди; очень скоро открылось мне: детская комната; сзади дыра зарастала, переходя в печной род (печной род — воспоминание о давно погибшем, о старом: вот ветер в трубе о довременном сознании)... Предлиннейший гад, дядя Вася, мне выползал сзади; змееныш усатый, он потом перерезался; он одним куском захаживал к нам обедать, а другой позже встретился: на обертке полезнейшей книжки "Вымершие чудовища" называется он "динозавр", говорят, они вымерли, еще я их встречал: в первых мигах сознания».

. . . . . .

Взрезал мне это голос матери: — «Он горит как в огне».

Мне впоследствии говорили, что я непрерывно болел; дизентерией, скарлатиной и корью: *в то именно время*».

Таков же образ «Льва», которого Белый видел на Собачьей площадке.

«Среди странных образов, туманно мелькающих мне, передо мной возникает страннейший; предо мной маячит косматая львиная морда, уже горластый час пробил; всё какие-то желтороты песков, на меня из них смотрят спокойно шершавые пасти и морды; крик:

"Лев идет!"»

Сперва высветляются желтороты песков:

«— Я впоследствии видывал желтый песочный кружок между Арбатом и Собачьей Площадкой»...

Потом высветляется Лев: Лев оказывается сенбернаром, по прозвищу «Лев», который гулял по этой площадке.

Высветляется это для автора через двадцать лет.

«Мой кусок странных снов через двадцать лет стал мне явью — (может быть, лабиринт наших комнат есть явь; и — явь змееногая гадина: гад дядя Вася; может быть, происшествие со старухой — пререкания с Афросиньей кухаркой; ураганы красного мира — печь в кухне; колесящие светочи — искры; не знаю: быть может...» (с. 29)[13].

Но дальше Белый отрекается от разгадки и пишет главу «Все-таки», в которой утверждает явственно: никакой собаки и не было. Был возглас: «Лев идет!»

И — «Лев шел».

Дальше он утверждает реальность фантастики «старухи и комнат».

Нас не должна удивлять эта игра; в разгадках фантастических вещей обычно оставляется одна неразгаданная деталь, которая, как будто, переразгадывает вещь.

Так, в «Кларе Милич» лечат героя его ночные видения — явный бред, но когда он умирает, то в руке его оказывается прядь волос, и этой пряди не дается никакой разгадки[14].

Писателю в своей вещи важно установить разноосмысливание ее, возможность «невнятицы», за которую упрекали Блока, что вот вещь и та, и не та. Поэтому фантастичность вещи то утверждается, то отрицается.

Андрей Белый подошел к этому приему через антропософию, но в «Войне и Мире» правильное чередование появления салона Анны Павловны Шерер, может быть, играет ту же роль утверждения иного понимания войны и мира (с маленькой буквы), чем то, которое дается автором. Толстой пришел к этому через мораль, но это — как романы между людьми: все они разные, и один любит

женщину за то, что у нее голубые глаза, а другой любит другую женщину за то, что глаза у нее серые. А результат один — на земле не переводятся дети.

Мир становится для Котика Летаева, сны прилипают обоями к стенам комнат, которые сами прежде были бесконечности; из звуков —

— ти-те-та-то-ту

складывается «тетя Дотя» (с. 33).

Дальше она будет играть — «стучать мелодично по белому звонкому ряду холодноватеньких палочек

— То-то-

— что-то те-ти-до-ти-но».

Впоследствии тетя Дотя является переломлением звукохода.

Так складываются вещи из звуков.

Реальная фабула намечена только пунктиром. Люди и вещи связываются между собой еще раз звукоходами.

И если тетя Дотя звукоход, то отец Котика, профессор Летаев, «грохоход», он связан с тетей Дотей звуком.

А сама тетя Дотя расслаивается. Слоиться она начала еще раньше:

«и таяла тетя Дотя —

— все еще она не сложилась: не оплотнела, не стала действительной, а каким-то туманом она возникала безмолвно: между чехлов и зеркал; мне зависела тетя Дотя: от чехлов и зеркал, между которыми —

и слагалась она в величавой суровости и в спокойнейшей пустоте, протягиваясь с воздетой в руке выбивалкой, с родственным отражением в зеркалах, с родственно задумчивым взором: худая, немая, высокая, бледная, зыбкая — родственница, тетя Дотя или же: Евдокия Егоровна.....Вечность».

Таким образом родственница оказалась Вечностью. Дальше Белый отрывает слово от образа и каламбурно заканчивает —

— «Мне Вечность — родственна».

Расслаиваясь дальше, тетя Дотя, оказывается, еще связана с капелью в рукомойнике, она же еще и «дурная бесконечность» по Гегелю (с. 42).

## IV

Я стою на той точке зрения, что произведение, особенно длинное, не создается путем осуществления своего задания.

Задание существует, но техника произведения переделывает его до конца.

Единство литературного произведения — вероятно, миф, так кажется по крайней мере мне, писавшему полубеллетристические вещи и видавшему много, как их писали.

В стихотворение легко и удобно входят заранее заготовленные и лежащие, до случая, куски. Так вошли у Пушкина части в «Евгения Онегина».

Монолитное произведение, вероятно, возможно как частный случай. Мне кажется, что осмысление своего приема становления образа пришло Андрею Белому в процессе работы. Осмыслил он его так. Первоначально он писал в конце глав замечания о том, что он в это время болел или рос. Потом он утвердил прием, введя понятия «рой» и «строй».

Объективно «рой» — это ряд метафор, «строй» — это предмет, лежащий в ряду, закрепленном фабулой.

Субъективно «рой» — становление мира, «строй» — мир ставший. «Рой» всегда дается прежде «строя».

Мотивировка роя — детское сознание Котика Летаева, болезнь и т. д. Вторая мотивировка, утверждаемая Белым вместо первой «ложной», — антропософия.

Причина — появление роя, ослабление ощущения сюжета и перенесение установки на образ. Результат — появление так называемых орнаменталистов.

Современная русская проза в очень большой части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от Андрея Белого непосредственно, некоторые, как Всеволод Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость, не влияние, а общее ощущение, что старая форма не пружинит.

Социальный заказ и мировоззрение полезно для художника как повод к изменению формы, которая потом в процессе дальнейшей работы художественно осмысливается.

Теперь — о «рое» и «строе» у Белого.

«Первые мои миги-рои; “рой, рой — все роится”, первая моя философия: в роях я роился, колеса описывал — после: уже со старухой; колесо и шар — первые формы; сроенности в рое».

«Сроенное стало мне строем: колеся, в роях выколесил я дыру с ее границей — трубой» и т. д.

Становятся, сраиваются папа, быкоголовый человек обращается в доктора Дорионова, и тетя Дотя возникает из звукохода.

Вещи возникают из слов, иногда «рой» дается каламбуром, мотивированным детским восприятием. Например:

«Мама моя с ударениями твердила:

— “Ежешихинский”.

— “Что такое?”

— “В трубу вылетел”.

Это и подтвердил чей-то голос:

— “Ежешихинский идет сквозь огонь и медные трубы”.

Размышление о несчастиях Ежешихинского, забродившего в трубах, и бродящего там доселе, было первым размышлением о превратностях судеб».

«Объяснение — воспоминание созвучий; понимание — их танец; образование — умение летать на словах; созвучие слов — сирена» (здесь, как обычно у Андрея Белого, каламбур — слово «образование» имеет у него два смысла: образование — становление и образование — получение знания).

Белого поражает звук слова «Кре-мль».

«“Кремль” что такое? Уже “крем брюле” мною откушан, он сладкий, подали его в виде формочки — выступами; в булочной Савостьянова показали мне “Кремль” — это выступы леденцовых, розовых башен; и мне ясно, что — “кре” — крепость выступцев “Кре-мля, крема, крепости”, а-м, мль мягкость, сладость, и потом уже показали мне ..... на голубой дали неба — кремлевские башенки: розоватые, крепкие, сладкие».

Иногда используется реализация метафоры или буквальное понимание слова.

— «Валериан Валерианович Блещенский.....»

— «Что такое?»

— «Сгорает от пьянства».

«И Валериан Валерианович Блещенский встает предо мною.....в огнях». Валериан Валерианович все равно что полено, деревянная кукла он: деревянная кукла в окне парикмахера».

«Рой» занимает главным образом первые две главы «Котика Летаева». Затем ряды образов оказываются установленными. И тогда автор переходит уже к более фабульному рассказу. Образы в этом рассказе не являются заново, у каждого героя, папы, няни, доктора Пфефера, есть свой ряд. Привычки Котика: скашивание глазок, ощущение от кашицы и даже сидение на особом креслице снабжены своими рядами, упоминаясь, они вызывают свой ряд, они (события строя) только крючки, к которым притянут «рой». Каждая вновь вступающая деталь становится роем. Строенная, она протягивается через всю вещь.

Рой сопровождает ее как подкладка, подтверждаемый рядом повторяющихся моментов.

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик), узоры, бывало, снимаются с места» (с. 46).

«Из кроватки смотрю: на букетики обой; я умею скашивать глазки, и стены, бывало, снимаются; перелетают на носик» (с. 55).

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик), и стены, бывало, снимаются» (2 книга, с. 39).

Скашивание глаз не просто игра, а снимание вещей с места, разрушение строя, переход, возвращение в рой. Иногда связь «роя» и «строя» взята нарочно парадоксальная; младенец на горшке — стародавний арфист, кашка обманула его, и он созерцает древних гадов и видит метаморфозы вселенной (с. 53).

Белый заботится о второй мотивировке своей вещи (первая антропософская), но не выдерживает ее правдоподобности. У него мальчик видит (подробно) устройство человеческого черепа внутри, видит полуэлипсисы и строит ряды, не реализующие метафору, а развеществляющие слово.

Общее строение произведения, однако, отдает доминанту одному из заданий; антропософская вещь, написанная Белым в самый разгар антропософских увлечений, все больше превращалась в автобиографию.

## V

«Преступление Николая Летаева» продолжает «Котика Летаева» и отчасти дублирует его. Если следить по фабуле, то кажется, что начало одной вещи перекрывает конец другой. С этой точки зрения «Николай Летаев» — вторая редакция «Котика Летаева». Сам Андрей Белый полувраждебно смотрит на «Николая Летаева».

Николай Летаев, по Андрею Белому, — духовное молоко, «пища для оглашенных». Но не верьте писателям, у них психология ходит отдельно и досылается к роману особым приложением. Часто писатель в стихах отрекается от стихов, в романе — от романа. Даже в кинематографе иногда появляется на экране (сам видел) реплика героя: «как красиво, совсем как в кинематографе». И утверждение иллюзии, и обострение ее, и отрицание ее — все прием искусства. Объективно, конечно, «Николай Летаев» сменил, вероятно, «Записки чудака» и вытеснил (отчасти) Котика Летаева в порядке внутренней борьбы автора, а не является уступкою оглашенным.

По строению «Николай Летаев» обращает наше внимание тем, что в нем больше выражен мемуарный характер — больше событий. Выдвинуты отец и мать. Они существуют уже самостоятельно, уже построены вне Котика. Рой отроился. Может быть, в связи с этим изменился язык произведения, в сторону просачивания в него (при убыли образной затрудненности) затрудненности чисто диалектической. Остраненны уже не образ, а слово.

Приведу несколько примеров.

Для убедительности (в густоте) возьму их с двух страниц. «За стеклами — там, где туман, *висенец* оловянный, упал *перепорхом*

снежинок, сварившихся в капельки, — *сеянец* дождик пошел, *моргассинник*! Уже с желобов-*водохлебов вирухает* водяная *таль*».

«Да и *бабахнет* непристойность, осклабится весь и покажет *галаки свои* (это, знаю я, десны: так бабушка их называет), *гогочет, кокочет, заперкает*, выпустит *летное* слово...» (с. 68)[15]. Сам Андрей Белый отчетливо понимает «словарность» своего языка. Привожу пример:

«Открылося мне из бабусиных слов».

— «Он — бузыга!»

«А что есть "бузыга"? У Даля найдешь, а в головке сыщи-ка!» (с. 69).

Здесь любопытно, как серьезно относится автор к слову, взял и оговорил.

Котика распинают, ведь ссора папы с мамой взята в космическом масштабе, а слово все же отмечено, потому что оно — из игры мастерства, значит — всерьез, и здесь никаких чудес показывать нельзя.

Мир стал — нет роя, но Белому как художнику для неравенства вещей нужно инобытие мира. Инобытие мира в этом произведении дано как всеобщность явления.

В «Котике Летаеве» папа расширен до Сократа, до Моисея, а ссора папы с мамой — предвечная ссора. А трагедия людей, борьба их «за этакое-такое свое, которое является сперва шутливо, а потом оказывается основным». Папа Бугаев дан бытовым и комичным и тем сильнее отстает «этакое-такое свое» в нем от его ряда Сократов, Конфуциев, с которыми он связан.

А между тем «такое вот, этакое свое» — это слова Генриэтты Мартыновны, неразвитой немочки; фраза сказана про какого-то немчика.

Эта бессмыслица становится знаком тайного смысла. Смысла в ней нет, тайны в ней не получается, хотя она и применена к папе и к маме, и к Афросиму (имеющему тенденцию обратиться в бессмертие), и для окончания ряда, углубления в тайну — к двум гриффонам на чужом подъезде.

Механически построенное применение одного выражения к ряду, понятию, путем грифонов — прикрепляется к традиционным тайнам. Здесь тайна дана как бессмыслица, как невнятица, невнятица чисто словесная, в которой упрекали Блока (и Белый упрекал), — невнятица, которая, может быть, нужна искусству, но которая не приводит к антропософии.

Постоянные образы и эпитеты, проходящие через все произведение, уже начинают канонизироваться в «Николае Летаеве». Герои снабжаются ими и ими преследуются, как лейтмотивами. Часто образ несколько раз и комически реализуется и каламбурно

изменяется. «Дядя Вася имеет кокарду, кокарду за усердную службу, жетон, он представлен к медальке, но клекнет и керкает кашлем, пять лет обивает пороги Казенной Палаты.

А чем? Если войлоком — просто, а камнем — не просто»...

«Как это? В три погибели?»

Дальше идет реализация метафоры «погибелей» как изгибание втрое, просовывание головы между ног и вытаскивание платков из-за фалды зубами. Для довершения реализации метафоры весь отрывок у Белого набран узким столбцом среди страницы. Столбец этот идет углами и изгибается в три погибели.

Бунт и пьянство дяди Васи изображается отрицанием этого второго ряда, отрицанием реализованного образа.

«И мама играет: —

— Снялось, понеслось, запорхали события жизни в безбытии звуков, опять заходил по годам кто-то длинный; то — дядя; он встал на худые ходули, на ноги, уходит от нас — навсегда по белеющим крышам; уходит на небо; и принимается с неба на нас брекотать. — «Да, устал я сгибаться «в трех погибелях», будет!»

— «Устал обивать я пороги Казенной Палаты!»

— «Вот — войлок, вот — камни: пускай обивают другие».

— «Устал от ремесл: не полезная вещь ремесло!»

— «Ухожу я от вас!»

Я нарочно удлинил цитату, чтобы на ней показать связь образов между собой: игра матери героя связана с ее рядом «рулада», а последняя фраза обобщает «дядю Васю».

Сама игра дается дальше в виде девочки, идущей по звукам, девочка эта — сама мама, но дальше девочка обращается в понимание.

В обычном романе на первом плане была связь предметов фабульного ряда, если герой и имел свое сопровождение, то обычно его сопровождала вещь, и иногда вещь играла сюжетную роль, служила одной из связующих нитей сюжета.

У Андрея Белого связаны не вещи, а образы. «Эпопея» — задание, главным образом, масштабное.

## VI

«Воспоминания о Блоке» — как будто бы и не «Эпопея», и все же рядом. Вероятно, это материалы к «Эпопее».

Здесь развертывание идет как путем развития отдельных эпизодов, так и введением отдельных глав, дающих антропософскую разгадку Блока. Главы эти состоят из одних цитат, данных вне контекста, отрывистых и не принимающих во внимание изменения смысла слова в зависимости от всего стихотворения. В них

объясняется, например, эволюция Блока в связи с изменениями употребительнейших цветов в его стихах. Мысль как будто очевидная, но тем не менее неправильная. Нельзя воспринимать произведения поэта как ряд его признаний, скрепленных честным словом. Даже самообнажающий писатель, как Андрей Белый, себя обнажить не может. То, что кажется Белому личным высказыванием, — оказывается новым литературным жанром.

Еще менее следует верить в документальность признаний поэтов и в серьезность их мировоззрения.

Мировоззрение поэта своеобразно преломлено, — при условии, что поэт профессиональный, — тем, что оно является материалом для построения стихов.

Поэтому в верованиях поэта много иронии, они — игровые. Границы серьезного и юмористического сглажены у поэта отчасти и тем, что юмористическая форма, как наименее канонизованная и в то же время наиболее ярко работающая с ощущениями смысловых неравенств, — подготовляет новые формы для искусства серьезного. Связь формы Маяковского с формами сатириконцев и стиха Некрасова со стихом русского водевиля неоднократно выяснялась формалистами (О. Брик, Б. Эйхенбаум, Юрий Тынянов)[16]. Менее известны примеры из Андрея Белого. «Симфонии» Андрея Белого полуюмористическое произведение, т. е. их осмысливание всерьез появилось позже, между тем без «Симфоний», казалось бы, невозможна новая русская литература. Даже ругающие Андрея Белого — ругают его, находясь под его неосознанным стилевым влиянием. О «юмористичности» (не умею уточнить слово) задания «Симфоний» говорил мне сам Андрей Белый, с видом человека, внезапно открывшего в томе «Нивы» за 1893 г. изумительно интересную картинку.

Кроме вставных антропософских статей с цитатами о лиловом и золотом цвете, «Воспоминания о Блоке» наполнены отголосками ссор Блока с Белым. Ссоры Блока с Белым, вероятно, реальны, их трудно целиком разложить на явления стиля. Но нужно сделать очень существенные оговорки. В старину писатель об этом не писал бы (Львов-Рогачевский думает, что это потому, что в старину писатели были лучше)[17]. В руках писателя — выбор фактов. Например, Чехов при жизни не напечатал своих записных книжек, для нас же они интересны сами по себе, теперь же Горький свои «Записные книжки» печатает[18], а вот повести Чехова нам скучноваты. Есть сказка про мужика и медведя. Работали они пополам: одному корешки, другому вершки. Мужик же сеял то рожь, то репу и надувал медведя. В литературе есть свои корешки и вершки, и фокус литературного момента все время перемещается. Сейчас сеют репу, и мемуарная литература, «сырой материал» «записных книжек», и есть гребневая литература наших дней.

Ссора Блока с Белым (кроме неизвестных нам и в книге не выясненных моментов) в воспоминаниях описана так, что оказывается — Белый всегда был дрезденским деревом, а Блок никогда. Правда, существовало содружество: Блок, Белый, Любовь Дмитриевна Блок, С. М. Соловьев, которые претендовали на «мамский престол», противопоставляемый «папскому», в Риме находящемуся. Но устав этого общества был шутливым и пародийным. Правда, свадьба Блоков воспринималась Белым как эпохальная, и спор шел о том, кто такая Любовь Дмитриевна, — Беатриче ли она или София. Между тем самопостроение кружка, который Белый рассматривает антропософски, было сознательной пародией.

Сидения прерывались шутками, импровизацией, шаржем: «*ковер золотой*, аполлонов, был мужем; дурачились, изображая, какими казались бы мы непосвященным. С. М. Соловьев начинал буффонаду: и мы появлялись в пародиях перед нами же сектой "блоковцев", контуры секты выискивает трудолюбивый профессор культуры из XIII века; С. М. ему имя измыслил: то был академик философ Lapan, выдвигающий труднейший вопрос, существовала ли секта, подобная нашей». Так философская идея существовала в этой среде в виде полупародии. Не в реальном ряду, а в книге ссора Блока с Белым изображается как отступление Блока от заветов Lapan'a. Для Белого 1922 года Lapan и есть истина.

Написание Блоком «Балаганчика» (с ироническим каламбурным восприятием мистики) воспринималось Белым как измена. Блок был гораздо свободнее в использовании художественного материала (и это все время до «Двенадцати»). Друзей же Белого (Эллиса, например) и всю антропософию он прямо не переносил. Белый же, вырываясь из произведения, трагически упрекает судьбу.

«Позднее — я рассказывал Блоку: антропософия мне открыла то именно, что для нас в эти годы стояло закрытым, но было уже поздно, стоял опаленным А. А., потому что он ранее прочих стоял пред "Вратами"» (с. 157, «Эпопея», № 3).

Дальше, говорит Белый, — «мы отдались световому лучу, мы схватились за луч, как дети, а луч был огнем: он нас сжег... "Блок" теперь спит; я калекой тащусь по спасительным, поздно пришедшим путям» (с. 158).

Для современного читателя ежесекундные отправления Белого от каждого слова в бесконечность кажутся модами 1901 года. Их можно прочесть в новом осмысливании роя, в россыпи же они невыносимы. Тяжело узнавать на каждой строчке, что чело-век значит Чело Века.

В композиционном отношении гораздо интереснее другой прием, примененный Белым на протяжении всех «Воспоминаний».

Вещи даются в двух восприятиях, в беловском и блоковском, особенно удачно сделано это в отрывке, в котором Белый, подробно описав свою встречу с А. А., тут же дает, «как бы описал эту сцену» Блок.

Композиционно обновлен также прием протекающего образа, особенно удачно использован он в главах о Д. С. Мережковском. Здесь и знаменитые «помпоны» на туфлях Мережковского, и Пирожков (издатель, с которым ведет переговоры Д. С.). Пирожков сперва описывается, утверждается, потом просто упоминается и — вдруг делается «образом»: «...явился Д. С. очень-очень любезный и милый и как будто бы светский: как будто пришел *Пирожков*». Вся вещь еще не ровна, Андрей Белый все время хочет дать «ландшафты фантазии, слышимой молча за словом», а у него лучше всего выходят мемуары, а в мемуарах этих легче всего читаются юмористические, слегка карикатурные страницы.

Я не знаю, в каком отношении к «Воспоминаниям» находится «Арбат». Кажется, «Арбат» продолжение «Воспоминаний». Но весь тон другой, и установка явно дана на документальность. Вещь не обращается просто в мемуары, она художественно осмыслена целиком. «Собственные имена» использованы для создания трудной формы. Вещь кажется написанной на диалекте, но у этого диалекта есть своя мотивировка. Вещь написана периодами по две страницы, периоды наполнены, «с ссылками на факты», обращающиеся в протекающие образы.

Второй план произведения дан путем осмысливания всего происходящего на Арбате, как знак происходящего в мире.

Так, «Выгодчиков свет» — это свет в магазине Выгодчикова; увидав этот свет, Бугаев сказал свое первое слово «Огонь». Но «Выгодчиков свет» в то же время — «свет вообще», а собственные имена в Арбате не что иное, как своеобразное замещение протекающих образов.

Был старый спор у символистов, раскалывающий их вертикально, как раса какая-нибудь раскалывается в самой себе на длинноголовых и короткоголовых. У символистов был спор по вопросу, был ли или не был символизм только методом искусства.

Всей своей жизнью показывал Андрей Белый, что символизм *не только* искусство.

Спор, кажется, кончается. Не слышно в последней вещи Андрея Белого об антропософии. Антропософия сыграла свою роль, она создала новое отношение к образу и своеобразную двупланность произведения.

Математик Пуанкаре (кажется, он) говорил, что математики убирают потом леса, по которым они добрались до своего построения. Леса Белого убираются. Его сегодняшняя проза не проще

прежней, но в ней новая форма уже целиком эстетически осмыслена. Она войдет в новую русскую прозу.

Попытки же Белого жить параллельно антропософии останутся его личным несчастием. В таких подсобных несчастиях иногда нуждается человеческая культура. Они необходимы, как разлука для торможения действия романа.

## Ольга ФОРШ

## «Пропетый Гербарий»

### ПРОПЕТЫЙ ГЕРБАРИЙ

Роман А. Белого «Петербург» и сейчас, когда он признан событием в литературе, до конца прочитан немногими, а тех, кому он стал настольной книгой, — раз-два и обчелся.

Читатель, и не какой-нибудь каменный, который по самой природе своей нового не приемлет, а настоящий, с хорошим обонянием, чующий мед везде, где мед есть, — жалуется, что роман ему и непонятен и... неприятен. Редкого ярого почитателя «Петербурга» просто читатель относит к разновидности небезызвестных обезьян Киплинга «Бандерлогов», зачарованных пляской удава Каа, которого мальчик Маугли, стоящий вне круга чар, воспринимает всего-навсего как кривляющегося хитрого змея[1].

Общеизвестно: принудительность восприятия — замаскированная сила всякой удачи в искусстве. У Толстого сила эта достигает такого давления, что, хочешь этого, или нет, после «Войны и мира» каждый обогащен и расширен на сотню чужих психологий. Как заскорузлая, в камень сбитая целина, поднятая могучим плугом, обсемененная, прохваченная теплым дождем, непременно даст и зеленые всходы, так без всяких усилий со стороны читателя, кровно, плотски, протекает в нем Толстой. По-своему, по-толстовски, он роднит его с чужим человеком и зверем, и с травой, и с землей. Толстовский читатель Толстым вспахан, обсеменен: он зацветает Толстым так ярко, что уже путает собственное детство с «Детством и отрочеством». Толстой в разной степени — отец каждой современной души.

То, что Толстой сделал с плотью и кровью читателя, Достоевский делает с его нервами и совестью: большую или меньшую кладет печать *свою*.

И читатель приучен чувствовать через Достоевского, видеть через Толстого или иного писателя, с которым у него вышла своя, индивидуальная встреча. Словом, писатели читателя досоздавали: приучили его быть пластилином, и читатель полюбил, чтобы его лепили.

Но вот появляется особенный, новый писатель с пренеприятными предложениями: взять читателю свое пластическое усовершенствование *в собственные руки*. При этом, мня себя гражданином не только вселенной, но и всего космоса, «выйти из рамок»! И не так, чтобы эти рамки раздвигать понемногу, проводя повыше линию горизонта, набавляя неба и окрестностей, а без лишних слов взяться за подрамок руками и выпрыгнуть вон наподобие гоголевского портрета[2].

Это гимнастическое упражнение — очередная необходимость, ибо «порог сознания — сознанию уже не присущ» — и географии пора быть упраздненной.

Андрей Белый утверждает в «Кризисе жизни», что сфинксовы тайны можно увидеть совсем не в Египте, а на улице. «Для этого только нужно управление мускулов, способных подымать за порог положенных стен»[3].

Заражаемость в этих новых способах восприятия бессильна; без *собственных творческих усилий* читателя никаких тайн ему не прозреть, и улица по-прежнему останется для него только хорошо или худо мощеным пространством.

И вот одна из причин антипатий к «Петербургу»: вкус к безработной приятности в литературе, тяга к волнению только знакомому.

В «Петербурге» ничего нет утробно-теплого, никакого букета вокруг людей и вещей, да просто никакой нет привычной текучести жизни. «Петербург» это какой-то на диво *пропетый гербарий*.

Слова инструментованы так, что по ним, как по нотам, можно писать партитуры; рисунком, прочерченным чуть тверже, как это бывает в сухом растении, обнаружена тончайшая новая графика, незримая в живом организме. Так наблюдаем на бабочке при утрате нежнейшей пыльцы ее крыл.

Да, в пропетом гербарии «Петербурге» нет пыльцы крыльев бабочки, нет последнего плотского покрова, нет трепетов, запахов «Песни песней», которые, как беспроволочный телеграф, смыкают сердце с сердцами.

Автор «Петербурга», так чуется читателю, — это новый какой-то Гомункулус, заключенный в реторту, играющую ослепительной радугой; сквозь новую ее семицветность по-новому преломляются вещи. Но условие видеть по-новому — попасть за стекло. Попадешь и увидишь «Петербург» уже не только событием в области стиля и инструментовки, а как *могучий толчок к расширению познанья*, к уменью на улице видеть «сфинксовы тайны». Но не пойти на условия автора, значит увидеть сплошной хитрый выверт удава Каа.

Бывает, что автор «Петербурга» из своей реторты выходит, но и тогда, взамен утраченной последней земности, между собой

и рождаемым он кладет прослойку чьей-нибудь психологии. В «Петербурге» взято преломление через Достоевского, Гоголя, Пушкина. Бывает же с А. Белым и так: он себя самого разлагает на творца и творящего, и с знающей улыбкой да Винчи отходит в сторону. Читателю, не развившему нужных мускулов для выхода за порог положенных стен, такая сложность восприятий утомительна. И признается он, что рад по-детски, просто собачьим повадкам бульдожки Аблеухова. Рад домашнему, простодушному звуку его сопенья приплюснутым носом, без всякой мудрености обертонов. На весь роман бульдожка один в простоте, и Фаустов пудель[4] ему не закон, он до последней страницы знай себе ходит собака собакой. Вокруг же всех прочих персонажей, нет-нет, а мелькнется читателю совсем было забытый грубиян из Тургенева и, как в «Дворянском гнезде», нагрубит: «А ну-ка, их вилами в бок, чтобы на свой голос взяли!»[5]

Словом, если читатель человек искренний, то он признается: удивительное искусство автора воспринимает он почему-то как *искусственность*. Один бульдожка ему родной земляк с дальней родины в этом гербаризированном мире.

Есть два лика художников: одни, как бы ни был велик их дар, отражают вселенную, покорные вдохновению, которое льется на них, как ровные нисходящие лучи в картинах прерафаэлитов. Другие, и их очень мало, как Леонардо да Винчи, являются совсем *новой волей*, для созидания совсем *новых ценностей*. Не они зеркало вселенной, им вселенная *материал*. У Рафаэля совершенно незнакомые люди, у да Винчи *новая* порода людей. Впервые и Креститель, и Монна Лиза — мучительны; но, полюбив их, скучаешь с другими.

Но читатель желает эмоций немедленных и доступных и, не получая привычного, ищет, кого укорить: себя или автора? И вот внезапно, ничтожнейшая, в буквальном смысле самая низменная подробность туалета дает ему новый ключ к расшифрованию «Петербурга», уничтожая досадность дилеммы.

Впрочем, после того как насморк Наполеона оказался решающим европейским событием[6], «ничтожность» события упразднена. И почему бы последнему обстоятельству туалета героя романа, зеленой штрипке брюк Николая Аблеухова, не пролить света на взаимоотношения большого произведения и его недоуменного читателя?

## ШТРИПКА

Если точно вся литература есть не более, как «явление стиля»[7], что не без остроумия утверждают иные исследователи сло-

ва, то автор, режиссер и владелец реквизита человеческой комедии, не должен сбиваться в его иерархической оценке.

В добрую старину, когда произведению искусства наивно предъявлялись права диктатур: сердца, мысли или «честного направления», автор твердо знал, что вот это — герой, тот — статист, здесь важнейшие, там пустяковые артикли реквизита. И всему — соответствующая номенклатура.

Так и сейчас: при цеховом ощущении себя «литературных дел мастером» постановление об иерархии сценария должно пребыть в прежней силе, а под номенклатурой скрываться как раз то, что указано. Но вот автор «Петербурга» в человеческой комедии — как чужой, и в реквизите он путает. А иерархическую оценку смещает легкомысленно: там, например, где Достоевский, величайший знаток эффектов, определяет «скипетр», А. Белый меняет «штрипки».

Достоевский — особый мастер ставить человека в *«позорящие обстоятельства»*, как символическое выявление его тайной и позорной сущности. Чем глубже, чем сложнее человек, тем углубленнее при нем и «позорящие обстоятельства»; они уж не только внешность и психология — они метафизическая данность. За скуку своей безупречности освобожден от этой повинности разве только один «Идиот», да и то не фактически. Всем прочим людям, иногда умным и добрым, чаще неумным и вовсе недобрым, всем мелковатым и путанным, Достоевским предписана ежеминутность «позорящих обстоятельств».

В изображении им этой незримо-мучительной пытки, конечно, и тени нет пресловутого «жестокого таланта»[8], навязанного ему моралистами, а одна бесконечная глубина человечности.

Самые прекрасные объективные истины светят лишь в дни покоя, свои же *действия* человек решает только под молниеносными выкладками былых опытов своей радости и *своего* страдания. Вперед каждый движется только *своим,* одному ему ведомым путем... И для реальности и быстроты движения осознание своей неправоты, глупости и безобразия и есть та благодетельная шпора, которая ускоряет бег коня до перелета над ямой. Человек же над какой-нибудь ямой — всегда.

Позорящие обстоятельства — один из главных *творческих трепетов* Достоевского.

И вот читатель смущен: зачем автор во всех главах «Петербурга» широко применяет прием, с которым нигде не становится первым у источника, не дает совсем нового звука, а берет первозвук Достоевского слегка ироническим эхом. Ведь превращая «позорящие обстоятельства» в величину отстоявшуюся, А. Белый убивает всю их динамику. Больше того: этот вечный двигатель, один из признаков самодержавия личного начала, его скипетр, капризно

выхватывает из рук героя и совершенно формально перемещает ему под сапог какою-то... штрипкой.

После ряда «позорящих обстоятельств» между ангелом Пери и Аблеуховым, в решающей сцене у Зимней канавки, где «Герман повел себя, как карманный воришка», и в конце концов в красном своем домино растянулся на мостике, и «тогда из-под складок атласа трагически показались панталонные штрипки (эти штрипки-то окончательно вывели ее из себя). Ну, какой же она может быть Лизой, когда Германа нет».

И вот благодаря этой штрипке, формально пропетой на тему «Подполье», весь драматизм героя превращен в арлекинаду, оскорбленная романтика героини — в манекенность кукольного театра.

О недостатке оригинального творчества в «Петербурге» не может быть и речи, тем сложнее загадка этой его настроенности под режиссуру Достоевского с перемещением ценности реквизита. Читатель насторожился: не провокация ли? Но против воли, плененный искусством автора в «лаках, лосках и блесках», уже добродушней решает: автор просто нездешний.

Известно, что при наборе «Петербурга» в типографии не хватило буквы Л. «Автор лунный какой-то...»

И провинциальным символизмом вымещает читатель за непонятности книги:

— Автор — ленник луны, инопланетный гастролер![9] В инопланетность уводит и нас...

Догадка близка к истине. Да разве у здешнего, у земного, могла бы выйти такая путаница в реквизите, что уж лучше б ей быть злоумышленной?

На балу у Цукатовых появляется некто, Печальный и Длинный, с такими особыми приметами: «белое атласное домино, белая маска на лице, из-под ее кружев связка спелых колосьев вместо бороды». Прикосновение Софьи Петровны Лихутиной обнаруживает, что руки у Печального деревянные. Когда он надевает на белое домино рваное пальтецо, из рукавов висят длинные кисти-лилии...

Кто этот мистификатор? Тронуть его лилию — лилия отпадет (прикреплена к деревянной руке), снять масочку — пусто, торчит связка спелых колосьев. На улице Печальный, совсем как каждый, крикнул: «Извозчик!» И тут же он говорит вдруг слова, единственные, которые к лицу лишь такому, кто так жил и так умер, что стал примером каждому: «Вы все отрекаетесь от меня, я за вами всеми хожу. Отрекаетесь, потом призываете».

Так вот о ком думал автор...

А ведь читатель совсем было припомнил «Бесовское действо» Ремизова и принялся уже высматривать английскую булавку, ко-

торая понадобилась «Главному», чтобы пришпилить обличительный хвост[10].

Читатель ставит в укор автору нарочитость трактовки ряженого, зовет «дрянным бодлэризмом» удушливый дух хлороформа в местах, доселе окуряемых ладаном, а все лирико-эзотерические отступления бранит уже просто, без аргументаций.

Но окончательно и бесповоротно рассержен читатель, когда Андрей Белый, преследуя все те же «подводные цели», взрывает Фальконетову недвижность некоего заученного в хрестоматии монумента.

## ПЕТР В САМОВАРЕ

Петр Великий, великан по духовному размаху и физически почти трех аршин росту, сворачивал в трубку серебряную тарелку и резал кусок сукна на лету. Маленькие, точно наклеенные усы на лице круглом, прекрасном, как солнце, или гневном, «как божья гроза»: словом — лицо гения. И к этой внешности и формуляр гениальный:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник[11].

Это на троне, а дома, в виде отдыха, знание 14 ремесел в совершенстве, почему бывал как у себя в любой мастерской и на фабриках. И это все мимоходом, безотчетным позывом, органической потребностью. Труд — как дыхание.

После Петра остался Петербург, флот, армия, бесчисленные вещи собственной поделки, от шлюпки до табакерок, и вещественный документ практики зубоврачебной — почтенных размеров мешок собственноручно надерганных зубов.

Гениальный самоучка, хозяин-работник и царь-мастеровой по заслугам вознесен Фальконетом, по заслугам воспет Пушкиным.

Какую же новую, неуважительную непонятность делает автор «Петербурга» с могучей цельностью этого облика? Для чего разлагает его на гротески, карикатурящие великолепие «Медного всадника»?

Два века тому назад сверхчеловеческой воле Петра удалось свершить беспримерное магическое действие: из тьмы лесов, из топи блат вызвать и заклясть к жизни красу и диво полнощных стран. Финские болота закрещены были Петром прямыми линиями, такими твердыми, что А. Белый через два века все еще берет от них силу, и, проведя через Александровский строй беломра-

морных колоннад, скристаллизует их в государственное вдохновение сенатора Аблеухова, провоцируя его произвести последнее покушение «с негодными средствами», дабы огеометризировать всю «Российскую империю». До него «империю» пробовали и бюрократизировать и подмораживать.

68-летний сенатор с каменными глазами, окруженными черно-зелеными провалами, завершен до формулы, до геометрического выражения. Лицо его — каменное пресс-папье, призма; и в конечном космическом завершении вожделеет этот сенатор-призма включить и обывателя в свою однобокость-квадрат. Это когда «сеть параллельных проспектов в мировые расширится бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя, чтобы»...

Так в геометрическом дьявольском гротеске сенатор, с лицом-призмой и ушами, возросшими из ушей Каренина[12] в какие-то зеленые лопухи, кастрирует в «Петербурге» всеобъемлющей бьющее жизнью многозвучное дело Петрово.

Внешний облик Петров — лицо гения, солнечного существа — с той смехотворностью, с какой самовар безобразит красавца, искажает некий Дудкин. Вместо незабвенного

Какая дума на челе,
Какая сила в нем сокрыта.
А в том коне какой огонь?[13]

картина такая: жирный труп с рассеченным животом и торчащею толстой пяткой. Верхом на трупе «фигурка с белым лицом, вне себя; у нее были усики; они вздернулись кверху, он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он; по его лицу через нос, по губам — уползало пятно таракана».

И опять, словно задавшись непонятной целью глумиться над зрителем бесчинством с сценарием, живее живых, сверхчеловеческой жизнью оживляется А. Белым даже не Медный всадник, а тень этой тени Петра.

Как легкая сажа, отлетает от Медного всадника легкая полутень и, превратившись в сорокапятилетнего гиганта, в глазах которого сверкают зеленоватые искры, эта тень тени, как подлинный Петр, начинает вершить чужие судьбы. Опрокинув не один стакан огненного аллаша, как делал живой Петр в кабачке с собутыльниками голландцами, медноголовый гигант одним движеньем своей многосотпудовой руки снова губит без возврата героев романа, как сгубил некогда Медный всадник Евгения.

Читатель бежит к Ницше за фонарем «вечного возвращения», но лучи фонаря, преломляясь об иноземную сферу автора, не светят ни зги.

И вдруг, прерывая эти деликатно-просвещенные упражнения, раздается опять грубьянство Пигасова[14]:

— Да где, черт возьми, тут зарыта собака?
Ну что же, попытаемся собаку отрыть.

## ОТРЫТИЕ СОБАКИ

Конечно, взятая в руки лопата еще ровно ничего не предрешает. Возможно, что отрытый зверь окажется зарытым совсем не автором. Но попытку идти по следам можно сделать. Только попытку.

В летописи мира, хранителе вымерших цивилизаций, всего того, что отпечатало свое слово и свой лик во временах — не историей и не статистикой представлено существо вещей, а медиумизмом художника. Столетия средних веков — «Божественной комедией» Данте и душа мертвой Испании — неумирающим Дон-Кихотом.

В отделе «Россия» одним из документов исчерпывающих окажется «Петербург» А. Белого.

Два гения у колыбели этого исторического существа: Петр — родитель, Пушкин — духовный восприемник.

В «Пиковой даме» и «Медном всаднике» дает Пушкин зачатки всех психологий, которые могут возникнуть и развернуться в самом «умышленном и фантастическом» городе мира. У Пушкина: существо, вещь, действие взяты в таком совершенстве соотношений, что чуть не каждое предложение таит возможность развития в целостный организм. Намеки Пушкина прорастают в пышный цвет у Гоголя и Достоевского; последний урожай собран А. Белым. Все психологии, зачатые Пушкиным, А. Белым в «Петербурге» завершены до истощения питавшего их мыслеобраза и сгербаризованы для отдела «итогов».

Генетическая связь «Петербурга» с Пушкиным несомненна; неслучайны из него эпиграфы ко всем 8 главам романа. Любопытно проследить родословное дерево персонажей.

Герман — зародыш интеллигента и разночинца по признакам: не родовит, беден, самолюбив.

Едва вместо службы военной окажется штатская — вырастет тот первый обиженный чиновник, который в русской литературе даст такие богатые разновидности у Лермонтова, Гоголя, Достоевского с фабулой, до странности совпадающей.

В самом деле: первый обиженный петербургский чиновник у Лермонтова в «Княгине Лиговской» сбивается с ног незнакомым офицером Печориным [15].

Гоголь тщетно попытается чиновника этого придушить в многочисленных канцеляриях. С распалившимся самолюбием и поумневший, он опять пойдет гулять по проспекту.

Новый, опять незнакомый офицер окончательно столкнет его с Невского в «Подполье» Достоевского.

В долгом и злом одиночестве чиновник еще умней, но в той же мере и злей. Обиду свою он выращивает до сгущенной силы, до чудовища, которое, овладев им, в свою очередь вытолкнет его из подполья уже для действия во что бы то ни стало.

Но какое же действие во власти бестворческого самолюбия, иссосавшего организм и устремленного вовне?

Нетворческая сила предпримет и действие нетворческое, разлагающее ткань жизни; нечто вроде действий Липпанченки.

Так, «особая примета» Германа, как гоголевский «Нос», отделившись от владельца, обрастет собственной биографией, и в последнем итоге существования своего, в романе А. Белого — *провокатор*.

Проследим, какие дальнейшие видоизменения претерпевает вторая «особая примета» Германа, интеллигентская: способность *думать* и переходить *за черту* и *меру*.

Родоначальник этого революционного бытия — отец соответствующих психологий фантастического и злоумышленного города — Петр сгербаризован в «романе итогов» как *воля*. Оттого-то даже «тень тени Петра» у А. Белого живей всех живых. Воля, собравшая воедино все силы души, свинченность до предела, нечто вышедшее из-под знака судьбы, — не гниет. Спинозовская приведенность к «необходимости собственной природы» переживает жизнь тела. Больше того: она как мыслеобраз влияет без тела сильнее, чем в теле. Таков мыслеобраз Сократа и основателей всех религий.

Мыслеобраз Петра — крепкие дрожжи. Зов его — от человека к сверхчеловеку. Путь его — бесстрашный и опытный: путь *свершения*. Но удачен этот путь при одном условии, которое так блестяще он выполнил сам: *не во имя свое*. У Петра было «во имя» — Россия.

История обличает, что Петр, человек, то и другое преступил, не дрогнул пред убийством и сына. Но в той же истории, где сосчитаны грехи человека, бессчетны труды и дела Петра сверхчеловека. И вот: убивая, он не убийца. *Дело* Петрово окрылило Петра, он словно всегда на коне, все его темное где-то внизу, осело туманом... Но полет вихрем туман рассекает.

Туманы съедают одну лишь бескрылость, ненайденность формы и движения и обманывают только тех, кто ищет обмана.

«Здесь все обман, все мечта, все не то, чем кажется», напрасно станет предупреждать Гоголь[16]. Не послушает его слабодушный художник Пискарев, бросит свой верный компас, кисть и палитру, и поверит миражу тумана на Невском. Свою «Прекрасную Даму» спутает с дамой легкого поведения.

«Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают тени в людей, а людей в тени прохожих», скажет и дока-

23 Зак. 3458

жет автор «Петербурга». Грезы же «Подростка» о том, «что подымется вместе с туманом и исчезнет, как дым, и весь осклизлый город» [17], — неверны.

*Петрово творение стоит.* Найденной формой туман побеждается. Стоит и вознесенный конем всадник, чей мыслеобраз — психический центр влияний два века. Он — волевой магнит, к которому влекутся, бессознательно опьяняясь его сверхчеловеческим зовом, все психологии, отмеченные соблазном выхождения за черту и за меру. Но влекутся они без его предпосылки — на гибель.

Герман, Раскольников, Аблеухов — в известном смысле апологеты Петра. Их неправота оттеняет его право: соблазненные далями, куда манит простертая властно рука, ринулись они без оглядки, не имея за душой никакого «во имя», и попали — в миражи.

Обманут графинею Герман; не туз — дама бита. Сильная воля, брошенная пред собою корыстно, вернулась обратно несытая и сглодала виновного, свела человека к маньяку. Так, неудачно владея пращой, ударишь камнем в стену и, отпрыгнув обратно, он пробьет твой же лоб. «Тройка, семерка, туз» — поистине адский пасквиль на высшую троицу разума, чувства и воли.

*Герман* — ближайший к Медному всаднику, он отмечен первым, кто пожелал стать хозяином жизни. Герман еще из того же металла: чугунный и точный. Не потому ли в этом рассказе Пушкина Петербург еще взят без тумана; хотя, конечно, он уже *найден* и *дан* по скупому рецепту Флобера в своих двух важнейших, отжатых от подробностей признаках: *дождь и карета*...

Белый прибавит в «Петербурге» — *линию и туман*, а четырьмя существительными лицо города будет закончено и готово для сдачи.

Герман чугунный, хорошо слажен, но у него профиль Наполеона. С ним проклятье чужого, другим оправданного очертанья. Не весь он сам.

«У него профиль Наполеона и душа Мефистофеля», — говорит об нем Томский [18]. И дальше: когда Лиза после убийства графини подымает заплаканные глаза на Германа, который, сложа руки, грозно глядит в окно, она поражается удивительным сходством его с портретом Наполеона.

Странное опять совпадение: у Раскольникова, этого Германа, из казармы попавшего в университет и вместо наук инженерных познавшего разновидности философий, тот же штамп Наполеона, но уже не на теле, а в душе. Это Наполеон зародил в нем «преступника». Раскольников — его жертва, и в кладовой «Летописи мира» может значиться среди прочих трофеев соблазнителя.

Чем дальше, тем сильнее преемственные носители преступления Германа карикатурят вдохновительный образ дерзанья Петрова, несмотря на их возрастающую будто бы сложность и глубину.

Раскольников обманут, как Герман графиней, своей старухой. Еще живой, убивая мертвую, он убил себя сам. И вот уже нет Раскольникова, он превращен в опытное поле добродетелей Сони.

Он капитулировал, а не возродился. Человек корыстен, и для прочности внутреннего роста это хорошо. Дешево уступить свой внутренний мир может тот, кому он дешево обошелся. Раскольников за свой опыт дал высшую ставку: всю радость, весь покой своей жизни. И чтобы поверить в перерождение его, возвещенное в эпилоге, нужен человеческий документ такой же подлинности новой жизни, как «Фиоретти» [19] былого гуляки, ставшего блаженным Франциском.

Недостаточно уху слышать осанну — нужна вся достоверность вина нового. И нам важно знать, *как* и *чем* заселилась пустыня, а не громок ли был возглас...

Если Герман, зародыш интеллигента, еще только начинает думать и, когда другие играют в карты, «стоит часами безмолвно», то преемственный ему Раскольников подлинно знает «одной лишь думы власть» [20], забившись на своем чердаке от всего мира.

У мысли, взятой, как содержание жизни, два главных пути: на одном вехи расставлены на все времена рукой Гёте в назидательной судьбе Фауста: через мысль к совершенью, от свершенья к служенью.

Другой — путь мысли нарождающей. Слишком часто — путь русской интеллигенции.

И вот: в Германе завелся Раскольников, в Раскольникове зачат бестрепетно Аблеухов. Для точнейшей генеалогии установить можно так: Иван Карамазов, приняв в себя опыт Раскольникова, отработал его в более тонкий вкус к «бескровным свершениям» с умытием рук. Дальше: в белых ночах фантастического города, к здоровому, злодейскому мыслеобразу Германа, в час очередного космического эротизма, свершилась прививка метафизической похоти Ивана Карамазова — и возник Николай Аблеухов.

Итак: Герман, Раскольников, Карамазов — Николай Аблеухов.

Как и его предшественники по дерзанию «перехода черты и меры», Аблеухов хозяином жизни не станет, из-под знака судьбы не уйдет, он обречен подчиниться символизму герба своего рода: рыцарю, прободенному единорогом.

Герман, Раскольников, Карамазов: ведь он к тому же еще и Евгений, сраженный рукой всадника. У Германа не совсем, но свое лицо есть, у Раскольникова уже лица невозможно запомнить, хотя в какой-то главе и есть описание, но никто не помнит, до такой степени оно уже не лицо — а психология.

Николай Аблеухов с его шапкой слишком белых волос, преследующих с назойливостью парика, гримируется А. Белым то в ставрогинскую маску красавца, то в маску урода с лягушечьим

ртом. И в том и в другом случае он не обнаруживает ни черточки лица человека.

И как обнаружить ему принадлежность к тому, чего в нем нет вовсе?

Николай Аблеухов — не человек, а какое-то органически притворное существо, которое, будучи, например, насекомым, обнаруживает видимость листа, словом, предается мимикрии.

Под внушающим доверие флагом скепсиса он приспосабливает ум стать «великим убийцей реального», он посредством ума выветривает сердечные нервы всяких «во имя» и превращает свою жизнь в пародию, подобно тому как отец его, сенатор, превратил свою жизнь в нумерацию.

Спасаясь от разорения собственной души. Николай Аблеухов, как в последнюю защиту, укрывается в честную Кантову крепость; плющом обвивается вокруг Канта, паразитирует на Канте, отдыхая на нем, как на утесе, от безумных круговращений своей несобранной широты. Но «бич во плоти» — бацилла метафизической похоти Карамазова — выгонит его вон из чужой твердыни и при помощи мудренейших упражнений на окончательную «остуду сердца» научит какому-то беспардонному «пролитию» во вселенную.

Путь подлинной эволюции человека — расширить свой домашний незатейливый ритм до ритма вселенского, но не иначе как храня кровную, любовную связь со всем миром и стенающей тварью. По мере же своей широты ум умножает свою ответственность. Николай Аблеухов Голгофу круговой поруки благополучно огибает, ибо чувство связи с чем бы то ни было он давно из себя вытравил, а сознание свое приспособил выщелкивать из себя куда угодно просто-напросто вон... да хоть в лампу.

Свидетель автор: «Сознанье Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола... а тело свое он чувствовал пролитым во вселенную, т. е. в комнату. Голова же этого тела смещалась в голову пузатенького стекла электрической лампы».

Николай Аполлонович научился и пульсировать с «космическим телом», словом, завершил полный курс своей «безголгофной мимикрии». Но несмотря на его умудренность и способность вращаться в атмосферах тончайших — у него общая участь с мышонком, защелкнутым в мышеловку, в ту минуту, как революционер Дудкин передает ему «некий узелочек».

Короче говоря: как Герман и Раскольников, обманут судьбой и Аблеухов. Его беспочвенный выход «за черту и за меру» без всякого «во имя» не сделал его обладателем никакой новой действительности, превышающей нашу действительность, а обладателем всего лишь... «сардинницы ужасного содержания». И хотя по эпи-

логу он в конце концов приведен автором в Назарет, символическое месторождение в духе, как не верится в сибирский рай Раскольникова, так же не верится и возрождению Аблеухова. После столь прочной «остуды сердца» мало отрастить золотую лопатообразную бородку и взять в руки томик Сковороды...

В Николае Аблеухове, думается, дал нам А. Белый картину интеллигентской болезни предпоследних дней нашей истории, и назвать ее можно: «mimicria mystica». Переболела ею та часть русской интеллигенции, которая через так называемое декадентство устремилась к псевдосимволизму, поняв его внешне, а не как перестройку всей жизни.

Пройдет десятилетие, Николай Аблеухов может стать нарицательным именем, как Печорин, а микроб аблеуховщины дополнит собою семью раньше открытых микробов «достоевщины и чеховщины». Кстати, аблеуховщина не есть ли прямая преемственность чеховщины?

Этому предпоследнему заболеванию уже дан исчерпывающий диагноз, но главный признак его, *пустынность* — еще можно бы и оспорить. Чеховцы не пустынны, они повышенно нежны сердцем, богаты чувством, часто живой мыслью. Но они словно жертвы той хитрой осы, которая умеючи разит жалом центр движения у добычи. Чеховцы — оцепенелые. От их неподвижности две нисходящие линии: в провинцию (буквально и символически) и в столицу. Обе линии с определенным трупным запахом. Разложение «провинциальное» выражено и закреплено в классическом мастерстве «Мелкого беса» Ф. Сологуба и в символике живописи Е. Замятина «Уездное». Но об них речь особая...

Разложение же столичное — аблеуховщина.

А. Белый угадал верный момент для подведения итогов двухвековому историческому существу «Петербурга» перед возникновением в нем, с новым именем «Петроград», новых центров влияния. Отсюда, при подведении итогов, обоснованность реминисценции всех крупных творцов, пропущенных через последнее преломление — творчество самого автора. Так нужно было для задания.

А задание — сдача в летопись мира отжившего исторического существа «Петербург», рожденного Петром, осознанного Пушкиным, через Лермонтова, Гоголя, Достоевского вошедшего в зрелость.

Андрей Белый это историческое существо похоронил по первому разряду в изумительных словосочетаниях и восьми главах, а в качестве реликвии мастерски закрепил: *каменное пресс-папье, штрипку, ножницы* и прочие аксессуары покойника.

## А. ВЕКСЛЕР

# «Эпопея» А. Белого

(Опыт комментария)

### I

Критик-исследователь художественного произведения должен быть комментатором, гидом по замкнутому, закрытому со всех сторон миру художественного произведения. Вот мысль, положенная в основу настоящей работы, мотивировать ее здесь не будем. Теоретические положения возникнут по дороге.

### II

Вступаем в мир «Эпопеи» (т. I. — «Преступление Николая Летаева»)[1]. В нем ориентируясь, раньше всего должны мы нащупать границу. Граница «Эпопеи» — рассказчик, или, вернее, повествовательный тон, стихия повествования сама. В «Эпопее» нет такого рассказчика, как в «Серебряном голубе» и «Петербурге», нет рассказчика, речевые приемы которого тождественны с речью действующих лиц, подчеркивают границу мнимым снятием ее. Не похожи очертания ее и на очертания повести «Котик Летаев». Построение «Котика Летаева» не органично, переплетение сложных мотивов его стиснуто внешними рамками пролога и эпилога, где дана исповедь автора, стремительный и динамический тон ее, тон морального пафоса, не слит органически с закругленными линиями образов и каламбуров. «Эпопея» органична вполне; «Эпопея» — повествование по преимуществу, чистый эпос.

Повествовательно-лирический тон лежит в основе ее; но, говоря о лирике, должны мы помнить, что это не лирика стихотворения, где «сюжет» тонет в стихии лиризма. Нет, в «Эпопее» события и лица не исчезают и не теряют определенности своего очертания в повествовательно-лирической стихии, стихии рассказа: она создает глубину, создает атмосферу мира. Этот лиризм — лиризм

объективности. Волна его повышается в ударных местах, в местах, где подчеркиваются основные мотивы. Встречаются они большею частью в конце глав (иногда и в средине), они пронизаны ассонансами и большею частью рифмованы. Совершенно здесь ясно, что ассонансы и рифмы являются высшим моментом общего ритмического напряжения так же, как лиризм естественно рождается из напряжения эпоса.

Внешняя граница «Эпопеи» — повествование. Внутри, конечно, она оборачивается *временем*, время — внутренняя граница «Эпопеи». Так оно и должно быть, конечно: это основной принцип эпоса. Временные моменты организовываются вневременным началом, принципом повествования, в единое целое на основе взаимопроникновения; а так как мы в искусстве, а не в познании, то движения нет, движение мнимое; время в искусстве — лишь аспект на время, сверхвременное и временное еще не раскрыты.

На ударных местах приковывается внимание к сверхвременному моменту во времени: почти все эти рифмованные места в конце каждой главы говорят нам о времени, как мы увидим.

Основной мотив «Эпопеи» — становление Я, осуществление индивидуальности не как данности, а как задания (под индивидуальностью здесь понимается не статическое замкнутое содержание, не пограничное понятие, но становящаяся цельность, синтез сознания и бессознательности на основе сознания, осуществление истинной конкретности). Поэтому такую роль в композиции «Эпопеи» играет время. Становящаяся цельность — душа времени. Становление индивидуальности порождает время и осуществляется только чрез время. «Эпопея» построена по типу концентрической окружности: круги, приближаясь к центру, углубляют основной мотив до полного осуществления цельности в точке. Каждый круг дает нам другой аспект на одно — на движение. Впрочем, это все будет яснее дальше.

«Эпопея» разворачивается в двух плоскостях: жизнь и рост ребенка, сына московского профессора Летаева, среди отца и матери, противоположных по своей натуре, ссорящихся из-за него в обстановке московского профессорского круга 90-х годов; вторая же плоскость — становление индивидуальности, о котором упоминалось выше. Вместе образуют они третью, не сложением, конечно, а синтезом. Здесь не лишнее вспомнить предисловие Белого к его второй драматической Симфонии, относя основное положение его не только к Симфонии, но и к «Эпопее», и ко всякому художественному произведению, так как оно, несомненно, выражает суть: каждое художественное произведение имеет три смысла — музыкальный, сатирический и объединяющий их — символический.

Начало сатирическое (то, что условно называют сюжетом) дает разъединенные, застывшие, отдельные моменты, неподвижные

исторические маски; начало музыкальное (отчасти то, что называют идеей произведения или приемом, что в сущности то же самое) связывает их в перспективе и плане, дает углубление. Главная черта искусства в том, что они оба проникают друг друга вполне, ни один не побеждает другого. Начало музыкальное не первее сатирического, как это может показаться с первого взгляда (и как оно и есть в познании). Если бы это было так, искусство перестало бы быть искусством, идея побеждала бы воплощение. Искусство развоплотилось бы, стало бы познанием. Только полная взаимопроникнутость их вводит в мир искусства, в замкнутый в себе закрытый со всех сторон символ.

Потебнианское учение, придающее образу познавательное значение, вносящее динамику в мир искусства, разрушает его неизбежно. Скажу мимоходом: совершенно бесцельно пресловутое различение формы и содержания в искусстве. Оно имеет смысл в познании, где приоритет формы обусловлен ее динамизмом, направленностью. В искусстве они застыли в взаимопроникающем друг друга неразвернутом единстве, которое и есть художественный образ, символ.

## III

Но, может быть, образ и лежит в основе познания, может быть, он и есть истинная цельность? (Так полагает А. Белый, см. «Жезл Аарона»[2] и «О смысле познания».) Белый отожествляет образ с кантовской трансцендентальной схемой и находит, что схему надо было положить совсем не там, где она была положена, что она «первичная данность, в которой не может быть еще раздельно-данных понятия и предмета»: «Кантова критика есть лишь метод расщепления схемы, т. е. образа на раздельно положенный мир категорий и чувственных форм», говорит он нам далее. С этим мнением нельзя согласиться никак. Оно ведет к полнейшему смешению двух противоположных начал: познания и искусства. Схема ни в коем случае не образ: образ статичен, схема насквозь динамична. Схема — самый неуловимый и самый нежный живой момент в движении категорий. Существо категорий — в движении, реализующем логическую сферу, порождая внутри ее элемент алогический. В движении к порождению алогического в сфере логики стремление к снятию разницы между логическим и алогическим посредством раскрытия всей полноты сферы логической. Момент перехода, момент порождения алогического в сфере логики, момент перехода единства в множественность в сфере единства и есть схема. Схема положена именно там, где она должна быть положена, или, вернее, она не положена, а естественно воз-

никает в живом динамизме познания, душа которого — становящаяся цельность; если бы в основе его лежал статический замкнутый образ, то тогда познание действительно расщеплялось бы на две отдельные половинки (как это представляет себе Белый). Они были бы тени, призраки, пена накипи, как действительно накипи, различенные две половины в художественном образе. И мы через них проваливались бы в закрытый со всех сторон образ и только. Здесь основное различие природы познания и природы искусства.

«Свет экстаза, свет умный при неумении справиться с ним переходит в цветущую чувственно краску, стили тайных глубин перерождаются в сплошное барокко какое-то», говорит Белый в «Записках чудака» (ч. 2). Это самое происходит всегда с художником, в этом природа искусства. «Свет умный» вместо того, чтобы стать началом динамическим, взрывающим сознание, побеждающим плоть, снимающим покровы, началом преображения лица, очищающим и освобождающим, «оплотневает», закругляется в завитки образов, цветущих чувственной краской, отвердевает в неразличимости плоти и смысла, перерождаясь в образы-пузыри, вскакивающие над кипящей расплавленностью морально-познавательной жизни; чем «плотнее» (органичней, живее художественно) образы, тем они призрачней.

«История живописи есть история упадания души», говорит Белый там же. Положение это надо расширить: история искусства вообще, история литературы в частности есть история упадания души. Вопрос об искусстве — вопрос трагический. Многим ли это понятно? Эту трагедию знали Толстой, Гоголь и Блок, ее знал и Андрей Белый, сказавший в третьей части «Записок чудака»: «разорви свою фразу, пиши, как сапожник». Этим жестом вступил он в ряды великим духом трагических художников, которые переросли искусство, но на этом он не удержался. «Эпопея» цветет всем очарованием и соблазном ярко разлившейся чувственной краски, завивается сложной закругленностью плотных завитков образов.

«Эпопея» одна из самых художественных живых и совершенных вещей русской литературы, едва ли не самая живая вещь А. Белого.

Но отвлеклись мы, вернемся к самой «Эпопее», границы ее мы нащупали.

Что мы находим внутри границ.

## IV

Вот «папа» и «мама», основные персонажи «Эпопеи», как мы увидим — основные элементы ее композиции. Экспозиция их на-

мечается в первой главе; действия еще нет, но уже намечаются отношения, корень будущего действия: папа живет «способами», он «все ходит, бывало, за мамой и все собирается дать рациональный совет, убедить ее в способах, истекающих из точки зрения папы»; «способы предлагались им всегда и на все»; «он все пытается выгранить способы жизни и окружить нас гранями», — говорит нам о папе автор. Он весь «умственность», интеллектуальность; существо его мысль; направленность — организующее начало, направленное на что-то, что должно быть организовано (на жизнь, на «маму») для того, чтобы ее преобразить; кабинет его пробует распространиться на всю квартиру. «Книжный протянутый ряд, многотомный, коленчатый, длинный, как щупальцы, пробовал, дверь отворивши, пролиться томами повсюду, завиться вокруг всего прочего; часто казалось, что папа, как спрут, от себя разбросал многоноги из книжных рядов и нас ловит, цепляясь за руку, за ногу, объемистым томиком, силяся все сделать книжным». Папа проповедует меру и гармонию, он проповедует «рациональную ясность французских мыслителей». Но, узнаем мы дальше, «ясность французских мыслителей, верно, таила туманы». «Папины способы к жизни были неприложимы, не удавались они, мамой они отправлялись на помойку». «Способы жить разрушалися: способ за способом; он не препятствовал; сам же терял эти способы; жил он способностью выдумать способы»; «безмерно выдумывал меры и способы».

Направленность мысли в «папе» теряет свою остроту, проваливается в потенциальность, «способы» становятся неосуществленной способностью. Движение книг на квартиру не удалось, «несчастная книжная полка влетела стремительно в кабинетик обратно», выбросила ее мама. «Папа замкнулся в себе, ограничил себя гранями», формальными гранями, «в им самим ограниченном мире зажил он», от жизни он изолирован; «в жизни казался он иногда ограниченным», узнаем мы из текста (не только казался, конечно, но отчасти и был).

Он застыл в созерцании форм, в созерцании математических абстракций; «в политике был он противник самостоятельной жизни окраин», узнаем мы далее; он созерцал принцип застывшей абстракции — форму: «казалось, давление томиков разорвет кабинет», говорит нам автор; — кабинет замкнут в себе, движения нет, но «кабинет все держался». Один способ удавался папе: «когда портились трубы, папа ходил проливать темно-красную жидкость и прекращать недостойные запахи: — способ такой удавался; и черные палочки, кажется, марганцево-кислого кали стояли на полочке среди томов математики; — да, разводил он слова, точно черные палочки марганцево-кислого кали, уничтожая мгновенно дурной запах слов благородной тенденции — папа наш был альт-

руист в высшем смысле». Несмотря на то что папа застыл на «точке зрения», несмотря на то что он статичен, что он весь созерцание формы, в нем есть и «благородные тенденции» — возможность движения; но она не актулизирована еще, и папа статичен.

Видели мы — завился здесь образ: уничтожение папой дурных запахов марганцевым кали и уничтожение им запаха слов «благородной тенденции»; вместе они дают третье, новое целое — эстетическую единицу, но образ этот не вполне оплотневший, не вполне обе плоскости взаимопроникнуты; этих завитков в «Эпопее» много и гирлянды их сложны, как мы увидим; в них отразился основной закон композиции. Папа статичен и дан он всегда статически, всегда он стоит или сидит в странно застывшей позе: «помню, бывало, стоит он таким голованом, засунувши руки в жестокую бороду — пальцами, и приподнявши на лоб жестяные очки, наклонив набок лоб со свирепою, лоб прорезавшей складкою, точно решаясь на страшное дело; рукою барабанит по двери; и — туловище перевернулося животом как-то наискось от плечей; ноги тоже поставлены косо; такой он тяжелый и грузный от этого перемещения осей; — он стоит: — тарарахая пальцами в дверь, свирепеет». Он не просто сидит или стоит, не случайно дан он всюду именно так; в созерцании он, созерцает одно: «тихо сидит, в большой нежности, — так ни с того ни с сего; улыбается ясно, тишайше себе и всему, что ни есть, напоминая китайского мудреца». Мотив этого папы, сидящего в нежности, встречается почти в каждом круге, он подчеркивает потенциальную силу этого элемента, долженствующего проявиться в действии.

Что же второй элемент, что же «мама»? Папа и мама по своей природе противоположны. Мама вне мысли, вне зла и добра. «Добро или зло — только пена пучины того, своего, что есть в каждом; свое раскричалося в маме фантазией пальм и болтливым бабьем баобабов, в котором открылся фонтан разноцветных колибри, топтались слоны и воняли гиены: зоологический сад, а не мамочка, Индия, а не профессорский круг 90-х годов». «Хлынет из прошлого в душу ее переливчатый образ», говорит автор далее. Мама вся в переливах, она как будто в движениях все время, настроения ее всё меняются, но движения в ней нет, в ней нет направления, нет закона, нет сознания; как волны, переливается ее настроение, куда — неизвестно. Она вся как море (образ моря появляется при ее игре на рояле), в ней иррациональная музыка жизни, стихия музыки, но не в блоковском смысле (и не так, как выше говорилось о музыкальном смысле): дух музыки в блоковском смысле — дух по преимуществу, *смысл*, и когда говорилось о музыкальном смысле художественного произведения, имелся в виду *строй*. В ней же — стихия музыки, как понимал ее Толстой в «Крейцеровой сонате»: безначальная, страшная, соблазнитель-

ная стихия, которая должна быть оправдана, ждет оправдания и раскрытия смысла. «Это яд, это сладостный яд Возрожденья, где выступают поступком, взирают решением, любят и губят без правила, в звуках, совсем неморальная жизнь — музыкальная», говорит о ней автор. Когда она играет на рояле (а за роялем она изображена почти всегда), «события жизни тонут в безбытии звуков».

Мама жизнь погружает в безначальную застывшую стихию. Папа и мама разделены, между ними движения нет: «папа глухим носорогом врывается в негранную музыку жизни», а книжная полка его отброшена мамой обратно.

Нужно третье начало, которое актуализировало бы папу и, преобразив папой маму, оправдало бы ее, соединив их в цельности. Соединение возможно только через резкое разделение, которое осуществляется в актуализации папы. Движение к разделению есть движение к снятию разделения. Такой третий элемент необходим, иначе не было бы ни начала, ни развертывания повести, ни конца; и этот третий элемент есть: есть у них сын, Котик, он начало движения, начало связи. Котик «развивается»: он сын папы, недаром папу он выражает. Мама, конечно, запрещает «развитие». Движение Котика — движение «Эпопеи». Он начало задания, он должен стать «Я», не провалиться в потенциальную способность, не застыть на «точке зрения» папы и не потонуть в «переливах» мамы. Благодаря ему «Эпопея» не ряд отрывков, но целая повесть; благодаря ему возможны основные лейтмотивы, скрепы «Эпопеи», выраженные рифмованными фразами, так как благодаря ему возможна единая общая атмосфера мира «Эпопеи»; благодаря ему, возможно время, разные разрезы времени в разных кругах. Котик осуществляет потенциальное начало разума (папа) через распад его на направленность разума и иррациональную стихию (мама); как мы говорили, движение к распаду есть движение к снятию распада, иррациональная стихия просветляется разумом. Это становящееся просветление стихии через разум — роль Котика — и есть осуществление времени: просветлением темного, безначального и раскрытием разумности его создаются моменты конкретности, моменты временные. «Я», индивидуальность и есть эта раскрывающаяся цельность сознательного и бессознательного на основе сознания. Котик развивается (актуализируя папу) и тем преображает стихию (оправдывая маму); этим создается строй дней и событий.

## V

Лейтмотив третьей главы один из скрепляющих моментов «Эпопеи». Это и выражает: «понимание — девочка в беленьком платьице — пляшет; и темные няни приходят бормочущим роем:

ужасно невнятно, но страшно занятно!» В этой главе впервые основной мотив углубляется, и очертания его становятся четки. Глава эта называется «Эдакое, — такое, — свое». Котик стремится в ней понять иррациональное, темное «свое», что есть в каждом: — у папы есть что-то такое «свое» (свое папы — хаос, дующий из пустой формы), у мамы есть «свое», у каменных грифонов, стоящих на подъезде, есть «свое». «Меня поражало "свое" выражение грифонов, кровавый какой-то оскал желтых львов. Это снова "свое" и при этом "свое" столь ужасное»...

«Свое», как замкнутое содержание не раскрытое, не просветленное, не осмысленное — ужасно: хаос воет из него, и чем оно определенней и сильнее выражено, тем ужасней: «все грифонится, гримассирует, львовится, все подвывает, все окна чернеют, садятся под окно, и ночь чернорога уставилась в окна: а в окнах безглазое». Ужас иррационального воет из невнятицы «своего», но сливается с ночью, оно «львовится», «грифонится» (нельзя построить предложение существительным и глаголом — какое определение может выразить «невнятицу»? — и существительное должно растопиться в глагол); не может его осмыслить еще в этом периоде Котик, он может только указать: «эдакое — какое-то — свое», или просто указать на папу: «папочка». Здесь кроется в зародыше суждение, но оно не раскрыто еще.

Так, видим мы, уже две половины вошли в взаимодействие — в Котике; резко они распались, соединение предчувствуется, оно еще впереди; но падают тени от них; вокруг главного мотива завиваются второстепенные, соединенные с ним общим узором, появляется новое лицо, Генриетта Мартыновна — бонна-немка. Она вся теневая, тень, призрак; настолько тень она, что является тенью противоположных начал: тень мамы она и тень папы, она вся «белая, бледнобезвекая, бледногубая, бескровные, бледные десна»; «помню, она все белела, кругом же бледнело, и бледно-серело и серо-темнело в углах», когда она сидела перед маминым зеркалом. Так же замкнута она в себе, собою живет только и любуется собою, как мама, но мама «цветет самодушием», говорит нам автор, Генриетта Мартыновна же полна «бледнодушия». И тень папы она: она все понимает; «она понимала — все, все: "Понимаете?" — "Ja". — "Понимаете?" — "Ja, o gewis — selbstverständig"» *, и далее: «це на аш два, фи-би-ку, корень энный из "i" минус, плюс: дельта "а", дельта "бэ", дельта "ц", дельта "де"...» Понимаете?»

— Ja, o gewis!

— Повторите!

— Плюсь, миньюсь... Ja, ja und so weiter! **

---

* Да, конечно — само собой разумеется (*нем.*).

** Да, да и так далее (*нем.*).

Папа живет абстракциями математики, содержание для него не существует. Генриетта Мартыновна тень, обезьяна, она видит только знаки и думает, что ими покрывается все содержание: «удивительно, знаете ли, ограниченная натура», говорит о ней папа. Генриетта Мартыновна тень настолько, что мысль и жизнь разъединены в ней совсем и стали два бледные призрака. «Свое» в ней — Цет, алгебраический знак, которым она не объясняет содержание, а накладывает просто: «я знаю уже: она — вымутень зеркала; пальчиком тронешь — ощупаешь только стекло; за стеклом же увидишь херр Цетта или Германа; знаю: она — не она: это Цетт, о котором с подругой они говорят на бульваре, когда мы гуляем; они называют херр Германа — Цеттом, и Цетт этот прочно засел у нее в голове»... Она распадается на Цетта и тень.

В этой главе распускаются пышные завитки каламбуров и образов; много их и во всей «Эпопее», но в этой главе вокруг основного мотива завивается их особенно много. Разбор всех или даже хоть части завел бы нас слишком далеко, да этого делать бы и не стоило, так как они построены по одинаковому принципу. Выберем самые из них характерные: о либеральном профессоре Антоновиче, о котором папа говорит, что он совращает молодежь и со своей *шайкой* погубит Россию: «да, несомненно, тут эдакое — такое — свое, потому что старик Антонович — профессор, как папа: из Киева; это — обман, это — "цетт", или — маска: под ней Антонович, как кажется, — душемучительный каверзник, банный плескун, даже шайник, а это скверней, чем разбойник; тот просто, присев при дороге, кидается острым ножом, передзызганным прежде точильщиком, прямо пыряет в живот, и — уходит, кряхтя, с очень толстым мешком на спине, — залегать в лопушиннике; этот, отъявленный каверзник, скромно надевши профессорский форменный фрак, вылезает из бани — сплошным "Антоновичем", то есть таким, кто приходит в парами пыхтящую баню, повесивши форменный фрак, обнаруживать ужасы голых мужчин; и, весь мыльный, и пахнущий плесенью, бросит туда, в свою шайку, племянника папы, которого только что выкрал он, — пустит туда кипятку из-под банного крана; племянник, еще неустойчивый молодой человек, растворится, как мыло»...

Здесь, как мы видим, сначала проявляется основной мотив: Цетт, застывшая маска и хаотическое «свое» распались на две половины, в ожидании синтеза; но синтеза нет. Мысль закругляется в безвыходный круг каламбура — «шайка». Каламбур — тень образа, поэтому част он так у символистов, особенно у Белого; принцип каламбура обратен принципу образа; принцип каламбура: на основе внутреннего несовпадения двух семантических плоскостей, внешнее совпадение в одном семантическом знаке, который приобретает значение эстетической единицы. Эффект каламбу-

ра — эффект несовпадения, подчеркиваемый совпадением. Принцип образа: на основе внешнего несовпадения плоскостей — внутреннее их взаимопроникновение в одной эстетической единице. Эффект образа — эффект совпадения, подчеркиваемый внешним несовпадением.

В этой главе, где основной мотив показан в разрезе распада, — особенно цветет каламбур; но и в этом разрезе основного мотива уже предчувствуется цельность, недаром лейтмотив этой главы — «понимание — девочка в белом платьице пляшет, и темные няни приходят бормочущим роем: ужасно невнятно, но страшно занятно!».

«Я помню события, года и строй мерных месяцев — именно с этого времени», говорит нам автор в той же главе. Пляска «девочки-понимания» разделяет сюжет «Эпопеи» на отдельные фигуры, объединенные ритмом одной пляски, и из темного роя рождает строй мерных месяцев.

Впервые в этой главе появляется в рифмованных фразах мотив времени: «вращается веретень дней, тень теней». Этот аспект времени дан в начале главы, он одно из скрепляющих мест «Эпопеи»; встречается он в дальних кругах, в средних и совсем близко от центра. Это переживание времени исключительно психологическое; начало разума еще почти не выявлено, это аспект времени изнутри временного процесса. Дни кажутся тенями теней — в сознании психологическом все разлагается, — вращение их кажется бессмысленным, но все-таки уже рождается мысль о движении, уже понятно, что есть дни, отдельные дни, они не вполне сливаются в «веретень». Так и инструментована эта фраза: — прозрачный, воздушный теневой звук преобладает здесь, но застывают тени все-таки в Т.; Т — застывшие тени, еще несуществующее, не проявленное, является в одном месте здесь Д — день. «Д — ставшее становление, оно всякая форма (предметов, растений и мысли)», — говорит нам Белый в «Глоссолалии». Так, воздушное Н показывает пролетание призрачности, Т — ее сгустившаяся тень, а Д — четкие очертания ее, в виде пустой формы. Правда, встречается здесь еще В и Р; В здесь важно, В — звук воющего хаоса, дующего чрез пустую форму и заводящего тени; Р — присутствует здесь только намеком, оно не подпадает под ударение, но все же намек есть; Р — звук разрыва, звук сознания, звук взрывающего разума — это звук «папы». Появляется он, как отдаленные раскаты, еще до этой главы, где папа актуализируется в Котике, появляется он, выговариваемый не папой, а о папе: мама, ворча на папу, называет его «некоторые, которые — грубьяны, архаровцы, русопяты». В этой же главе, где время становится, папа проявляет себя сам; он, ссорясь с мамой, бежит и «рукою, зажатой в крепкий кулак, на крутых поворотах — раз, раз, раз, ударяет очень

быстро по воздуху». Несмотря на то что в предыдущей фразе о времени оно показано только в аспекте психологического сознания, в аспекте разложения, мы знаем, что движение основного мотива уже углубилось: есть Р — звук разрыва, звук актуализированного «папы», разделяющий для соединения; есть время в более глубоком аспекте. Разрез теневой, психологический не должен нас смущать, он всегда на поверхности всех разрезов. В этой же главе мы находим другой, более глубокий аспект времени: «уже побежал ветрогон, по дороге времен; само время, испуганный заяц, бежало, прижав свои уши». Здесь Р — усилилось: уже два раза Р попадает под ударение и раз оно не ударное. Вместо теневых воздушных Н появилось М; М — это «мама»; кстати, она местами инструментована на М, большею частью в соединении с Р (в описании ее за роялем мы находим: «море морочит, моргая диезами»). «М — мистический, кровный, плотяный, но жидкий звук жизни: во влаге в нем тайна животности», читаем мы в «Глоссолалии». М — непросветленная стихия, таящая в себе возможность духовности (недаром «мама» инструментована на М и Р; предчувствуется тут соединение). Но его еще нет: не Р и М, а М и Р — М побеждает еще.

Становящийся синтез времени дан в звуках самого слова «время», который впервые появляется в этой главе, в рифмованной лейт-фразе; об этом в «Глоссолалии»: звук ВР — разрыв хаоса разумом, рождение сына, актуализирующего отца, и звук МЯ — оправдание матери. В разбираемой фразе есть еще расплавленность Ж, которое показывает здесь как бы температуру кипения; есть и намек на воздушное Н. Становление смысла здесь предчувствуется, но ударение еще на расплавленности, и не случаен образ отчаянного испуганного бездорожного бега зайца, и ветром пронизана вся эта глава.

«В хлопнувших, лопнувших громко железных листах закаталась погромная крыша под ветром — над нами, и хриплою психою ветер поднялся в трубе». Здесь опять каламбур с проекцией в углубленность образа: психа — собака (воющая здесь) и психея — душа, безначальная, темная стихия в данном случае. Это среднее между каламбуром и образом, здесь больше внутренней спаянности, чем в каламбуре. Здесь впервые появляется Малиновская. «В хмурый октябрь перебили нам кресла в оливковый цвет; да, и в хмурый октябрь появилась у нас Малиновская, — зеленоносая, зеленолобая, серый одер в черно-серой косыночке». Она появилась во время распада, она—сплетница: «Так и все — у нее прибавлялось ко всякому слову, такое уж свойство заметил я в ней; появляться туда, где свершался процесс разобщения чего бы то ни было, все сообщения ее приводили всегда к разобщению», узнаем мы от автора. Это «так и все» очень характерно, оно незаконное

обобщение, накладывание отвлеченной формы на живой материал; сплетня всегда отвлеченна и формальна, в этом вся ее безнравственность и в этом же все ее удовольствие. Недаром Малиновская вся зеленая: «зеленый цвет — цвет разобщения». «В зеленой гостиной появилась она, в красной ее не помню», — говорит автор. Зеленый цвет появился впервые в описании кабинетика папы: «вижу его в мягкой градации серо-зеленых, серых и шоколадных томов»; зеленый цвет часто встречается там, — вернее — зеленоватый. И видим мы потенциально разделяющую силу рассудка: в момент разобщенья появилась Малиновская, в момент разобщенья, идущего к синтезу; она же — дурная тень разобщенья, абстракция рассудка; у нее два платья: дома она ходит в бледно-сером — цвет психологии, дурной бесконечности, в гости она откровенно ходит в зеленом. Когда она уходит, «мама после рыдает, а провисень штор зеленеет у нас, разлагая свет дня; зеленеем и мы безутешно».

## VI

В четвертой главе завивается новый узор: бабушка, тетечка, дядюшка. «Знаю бабусину бытопись!» — первая фраза этой главы, она очень характерна. У бабушки нет разделения на годы, стройности лет; ее года ничем не отличаются друг от друга: у нее только быт, бесформенность быта, вместо летописи — бытопись. Характерно построение неологизма: это, как увидим мы дальше, принцип большинства неологизмов «Эпопеи»: — привычная форма, конкретизируясь, становится самостоятельной эстетической единицей. Неологизмов разного рода очень много в «Эпопее», особенно много в этой главе. Вся глава инструментована на К и КР, особенно ясно это в описании дяди Васи, который является композиционным центром ее. Кстати — необходимо сделать примечание о значении инструментовки. В области соответствия звука и смысла настоящая работа почти всецело ориентируется на «Глоссолалию» Андрея Белого, совершенно не разделяя его взгляда на значение звуко-смысла; в настоящей работе ни в коем случае соответствию звука и смысла не приписывается никакого познавательного значения, не приписывается даже общего эстетического значения. Данное соответствие звука и смысла рассматривается здесь только как композиционный элемент «Эпопеи». Принцип же звуко-смысла — типичный принцип эстетической единицы, образа.

К и КР, на которых инструментована четвертая глава, — звук удушья, звук попытки разрыва, попытки мнимой, неудачной, звук напряжения психологического, усилия только душевного,

звук кашля. И действительно, мы видим, дядя Вася — «клёкнущий и керкающий керкун», неудачник, — он весь психологическое напряжение только, две половины жизни его тоже в разрыве и так застыли навеки, клекнут: «дяди Васина драная жизнь пополам», — говорит автор; дядя Вася все повторяет слова папы: «полезная вещь ремесло». Мысль его не организуется; «свое» у него — другая половина жизни: «я вам говорю, Василий Егорыч, — говорит папа, — вы, прямо бы, скажу вам, оставили бы это». «И открывается этим другая половина разорванной дядиной жизни», — говорит нам автор. Другая половина дяди — невнятица, пьянство. Первой половины собственно нет — она психологическое бесплодное усилие, проявление дяди: «крик, керканье, брекатанье; он клёкнет».

Тетя Дотя сестра его и младшая сестра мамы — недаром. Мама цветет самодушием, тетя Дотя — в самодушии молча таит непросветности. В самодушии открывается пустодушие и пустоличие. На столе она ставит свой портрет, она «белеет, бледнеет и бледно сереет и серо замглеет, — пеплит». В тете Доте безначальная стихия мамы выродилась в дурную бесконечность, в мнимость и серость разложения. Тень мамы она: — «говорит исключительно тетя о маме, словами, принадлежащими маме и обращенными к маме, передавая скучающей маме пережитое мамою — маме: а у тебя платье крем», и т. д.; «был поросенок у вас за столом» и т. д. Маму ждет оправданье, и она будет оправдана. Тетя Дотя же просто тень, отбрасываемая мамой. С Генриеттой Мартыновной она общей природы, связаны они и сюжетом, вместе говорят о маме. Бабушка, мать их, тоже инструментована на К: перкает словом: — «морква-то!», жует всякоденщину, «никнет в марком кресле». Она фон этого керкающего, перкающего мира. Конечно, она — мрак сплошной и дана все время в мраке: «выступит из мрака, выведет злое лицо из ничто и потом оно скроется», — говорит нам автор; «безысходной злобой смотрит из мрака, вот бабушка», — говорит он в другом месте. Этот мир, мир отбрасываемых в жизни теней, силящихся быть безуспешно.

Узор в этой главе разбивается на самые мелкие завитки, и ударения здесь именно на них, — это словообразы, слова, замкнутые в самостоятельные эстетические единицы, неологизмы и слова старые, малоупотребительные, оживленные новым применением. Этот вопрос исследования в «Эпопее» эстетических единиц слов слишком сложен и обширен, требует самостоятельного исследования; только мимоходом его здесь можем коснуться. На нескольких самых характерных группах все же остановимся.

Группа первая: к ней относятся масса звукоподражательных слов, неологизмов: «бухнувшим дудом, бебанит бабоном, бабунит пумпяном» и т. д. Таких слов в «Эпопее» масса, взята здесь самая

характерная фраза. Это типичные звукообразы. Сторона фонетическая и семантическая проникают друг в друга и дают третье, но эти слова эстетически недостаточно выразительны и не замкнуты каждое в себе, семантическая сторона в них слабо развита, выражается она простейшими ассоциациями, поэтому они еще образы — не вполне; употребляются они большею частью группами для усиления впечатления. Может быть, они просто разновидность инструментовки; гораздо закругленней и органичней слова вроде: бабакать, клеклый, кракать, шевалдить и шептуширить, построенные по тому же принципу, достигшему в них большего развития.

Группа вторая: не неологизмы, но слова мало известные, мало употребительные, часто областные, странно звучащие в литературном языке. Эта группа примыкает по принципу к первой. Эти слова, как это видно из контекста, встречаются не в таком значении, как у Даля, а в новом, обусловленном ударением на фонетической стороне и переплетенностью фонетической стороны с семантической, дающим новое третье, — замкнутую эстетическую единицу. Их очень много: «вирухать» (по Далю: говорить вздор), в контексте относится к снегу, падающему с крыши; «варакать» (по Далю: шалить) в контексте относится к диванной пружине; дуботолк, дуботолить (существительное растоплено в глагол, по Далю: болван, дурак) в контексте явное ударение на фонетической стороне должно давать впечатление тяжести, ударности (говорится о папе). Далевские слова: клёкнуть (вянуть), керкать (кашлять), долдонить (пустословить), бобыня (надменный человек) и т. д. в тексте приобретают, благодаря ударению на фонетической стороне, совсем новое, более сложное эстетическое значение.

Так завиваются завитки словообразов, выпавших из мира мысли и образовавших мир узора. Есть в «Эпопее» и вторая категория словообразов, построенная иначе, по другой линии, не фонетической, но принцип, в сущности, все тот же. Сюда относится субстантивирование, определение определяемого, путем соединения их в образе-мифе: нагбелошея, чернорук, черномордик — два последних далее реализируются даже.

Такие образы, — черномордик, например, — не спрессованные суждения, но самые типичные замкнутые эстетические единицы: ни черный, ни морда отдельно, ни связь их в определении не скажут нам ничего о черномордике; только полное взаимопроникновение в третьей, где теряют они значение, дает замкнутый мир «черномордика» — миф. Эти образы построены по принципу метафоры, но и в разрезе метонимии можно их понять: черномордик, например, выражает акциденцию какой-то субстанции, но акциденция настолько взаимопроникнута субстанцией, что они теряют свое взаимное значение и вводят нас в замкнутый образ,

в неразличимость субстанции и акциденции. Черномордик не только черная морда, но является образом и может быть реализован, потому что черную морду проникает какая-то субстанция: метонимический характер этих образов особенно ясен из реализации их (где черномордик и чернорук выходят из мрака, из шествия злых чернычей, выражая мрак и выражаясь через него).

Сходный принцип лежит в основе неологизмов, построенных на субстантировании глагола, например: сеянец, висенец, словоем, словодар и т. д.

Здесь тоже природа метонимическая, хотя не так резко выражена, и есть зерно мифа. Нужно еще вспомнить об одном приеме — оживления образности в словах, потерявших для нас мифическое, так как вторая половина их (воплощение) отпала. Миф расплавлен мыслью: напр. «ветрогон». Для нас мифичность его уже разрушена, мы понимаем его только отвлеченно — ветрогон для нас легкомысленный человек. В «Эпопее», как это видно из контекста (хотя бы: «побежал ветрогон по дороге времен») и тем, что рядом с ним поставлен «людогон», ему возвращена его вторая плоскость: из сочетания обеих получается снова закругленный завиток-миф — «ветрогон».

Еще остается отметить построение многочисленных неологизмов по точной копии старых форм, или, вернее, оживление старых форм, напр<имер>: бытопись (летопись), самодушие, бледнодушие, пустодушие (равнодушие) и т. д. Здесь эстетическая единица образуется переплетением привычной формы и нового значения, создавая впечатление конкретизации.

Так, видим мы, завитки словообразов, сплетаясь по двум линиям, образуют одну гирлянду, так как узор рисунка один.

Недаром именно в главе «Бабушка, тетя и дядичка» так много сильно очерченных и замкнутых словообразов. Узор здесь разбился на самые мелкие единицы. В этом «клекнущем» и «керкающем» мире все распадается еще более; в этой главе дан апогей распада, но все же основной мотив получает и в ней углубление. Лейт-фраза «понимание — девочка в беленьком платьице пляшет, а темные няни приходят бормочущим роем; ужасно невнятно, но страшно занятно», — говорится это в связи с дядей Васей. В дяде Васе основной мотив дан в более четких очертаниях, чем в остальных лицах этого мира, закругляется он опять в каламбуры: например — дядя Вася обивает пороги Казенной Палаты — «а чем? если войлоком — просто, а камнем — не просто», и т. д. Но все же основной мотив получает здесь новое углубление через новый разрез времени: «ах, временно время, — но бременно бремя, бормочет отданными днями, и раздается нам — в уши, нам — в души». Здесь все усиливается потенциальная духовность, все актуализируется, и в постоянном соответствии с М все сильней намечается

будущий синтез, и, что особенно важно, хаотическое, ветровое В оплотневает в Б; кроме ВР — первоначального рождения времени, борьбы с хаосом, появляется БР, бремя-плод, определенное задание; уже намечается осуществление его; БР — воплощающееся задание, и рождение живых, временных моментов на основе задания; время делается бременным: конкретность, цельность все ближе к осуществлению — основной мотив все углубляется, но все-таки еще остается ощущение временности времени; ветер проходящего безначального еще чувствуется сильно. «Все изменяется в ветре и в времени», — говорит нам автор в одной из глав этого круга, и все-таки «бормочет в ушах и в душах» смутный шум проходящего через воздушное Н: «отданными днями»; и выявляется соответствующее ему формально застывшее Д.

## VII

Следующий круг — главы: «Рулады и мамочка», основной мотив углубляется все более. Папа с мамой все больше расходятся, ссорятся из-за Котика, так как папа развивает Котика, а мама препятствует. Звук разрыва, звук актуализации папы все усиливается; опять он бегает и «раз, раз, раз, ударяет по воздуху». Распад все продолжается, фон начинает окрашиваться в желто-оранжевый цвет расплавленности, «желто-оранжевой злобой глядели обои»; «все оранжево здесь»; «на оранжевом фоне кирпичные линии, четко проходят квадраты» и т. д., узнаем мы из описаний. Вместе с тем зеленый цвет — цвет распада — появился опять: у мамы позеленела бирюза. Благодаря распаду на основе будущего соединения элементы выявляют ярко свою природу, и вот мама превратилась в лиловую стихию, страшные фиолетовые миры просквозили в ней, раскрывается в ней весь ужас безначальной стихии музыки — стихии искусства. Здесь надо вспомнить Блока «О символизме»[3]: лиловые миры, мировой сумрак, страшная безначальная стихия-искусство, из него вышла Незнакомка: «красавица кукла, земное чудо»; она появилась тогда, когда жизнь потонула в безначальной стихии искусства.

«Время темнеет, и вот фиолетовой флейтой вьется триоль», — говорит нам автор, описывая сидящую у рояля маму, но она будет оправдана. Котик развивается и преображает ее. Когда он слушает музыку, погружаясь в ее соблазнительную стихию, где «охватит пространство, пространство безбытий», он не тонет в ней, но взрывающим началом разума преображает ее: «где густела лиловая ночь, выпрозрачнилось утро; расстрелами ясности резалась ярко материя ночи; прошла неизвестность, синеет окрестность, чтобы стать голубою, дневною волною».

Так Р (им инструментован этот отрывок) разрывает «лиловую ночь» и озаряет ее лазурным дневным светом. Еще сильнее углублен основной здесь мотив. Котик развивается, но он помнит: «все яркое, чем я живу, это мама во мне». Как мы видим, цельность уже близка, и еще определенней в этом круге видим мы: Котик начинает «себя узнавать уже папою мамы и папы», говорит нам автор. Он не только не потонул в стихии музыки, но не застыл на папиной «точке зрения», он понимает, что «вещие вещи понять это значит: отставить границы между ними и мною», говорит он далее. Актуализируя папу, он понимает папу и маму, папиным светом их озаряет в себе; вещи для него стали «вещими», они вещают ему о себе, так как он закрывает разумность темной стихии, и начинают вещать вещи, но сознает себя он — преступником: «ухожу в немоту, преступаю черту, и преступность моя — откровение истины». Самосознание, самозарождение разума — преступно: оно преступает черту, оно начало взрывающее, оно разрушает разумную цельность, оно изгнание из рая (рая эстетического, настоящий рай впереди). Преступивший черту должен взять на себя и ответственность за мир. Он виноват во всем. Этот мотив дале еще углубится.

Так, видим мы, синтез в этом круге уже близок. Приближаемся мы к центру, но все-таки до центра еще не дошли, и в разрыве все еще заводятся и косматятся тени. Тень — борода пустоты: «бывало, хожу средь теней, и воздушно повиснет косматость теней; заведутся везде бороданники; я пробираюсь меж них, но сквозь них натыкаюсь на ужас, а ужас хохочет, обнять меня хочет». Здесь появляется и черномордик, он выходит из шествия «злых черничей, которым нет ни конца, ни названия»; и все-таки ветер безвременья дует: «и странно и страшно в выдуваемых бурей комнатках».

## VIII

Следующий круг, обнимающий главы: от главы «Михайлы» до главы «Спутник», вводит нас, сначала, как будто в поверхность только основного мотива, но за нею, потом, открывается нам углубление новое.

Глава «Михайлы» едва ли не самая четкая по своим очертаниям в «Эпопее». В ней описаны именины папы и гости, собравшиеся у Летаевых. Поразительна острая портретность каждого из них, все они очень определенны, очень четки. Они были бы историческими масками, если бы не было дано углубляющего фона. Что же может соответствовать статическим фигурам, портретам слишком определенным уже? Они не индивидуальности, не живые конкретности еще, так как слишком они определенны и в опреде-

ленности замкнуты: соответствуют им «мраки». Котик вышел в гостиную после ухода гостей: «кресла стояли во мраке, и в креслах сидела компания мраков, — и передразнивала тут сидевших гостей; и такие же мраки взирали в оконные стекла тяжелыми взорами; мраки стояли под легкими шторами; мраки стояли шпалерой немых кавалеров, надев свои фраки».

Так, видим мы, здесь разделены застывшие формы и мраки; они соответствуют друг другу, они выражают поверхность разделения разума и хаотического, поверхность застывшую. Мысли о соединении здесь нет. Две лейт-фразы о времени в этой главе выражают тоже: «сколько раз именинничал папа, и будет еще именинничать он, а, уж там поглядишь, и ударная старость стоит со своим даром, с неблагодарным ударом».

Как видим мы, тут главные звуки Д, Др и Дар — выражают застывшую форму моментов; падающий удар определенного, но изолированного момента или такой же его дар определенно разорванных, временных моментов дан тут: поэтому страшна старость, что она удар, а не один из моментов движения, движения тут нет; и соответствует этому вторая лейт-фраза: «в прибежное время бежим неизбежно». Это соответствует первому. Здесь основной звук Ж, сплошная жаровая расплавленность, безвременность; мы все не живем, а «бежим неизбежно», сама необходимость расплавлена в бег, в неизбежность, все бежит, все кипение. Застывшей форме соответствует расплавленность бега.

Так видим мы поверхность мотива.

## IX

В следующей главе Котику жизнь кажется инструментованной на Б без Р. По автору, Б без Р мнимая плотность, мнимый синтез, бормотанье баб, мнимооплотневших, которые в сущности те же воющие ветровые парки: «черная бабушка-жизнь», «сначала залегаем, как гусеницы, вылетаем, как бабочки, становимся толстыми бабами, досыхаем, как бабушки». Жизнь вся стала какой-то бабой, но оплотневшее Б на поверхности только; Р взорвалось самосознанием, чтобы оправдать М и победить Б, превращая его в БР, Р и Б борются: «я слаб, да, я раб: утопаю опять в бормотаньи баб». Этой бабой представляется мама сейчас: «денек, белоногий младенец, крича благим матом, бежит уж в дугу вековую небесного свода, косматые мамы за белым младенцем пустились: с сосредоточенным бешенством, и — совершится убийство: минуты затикают каплями крови и слез; душегубки колонною плакальщиц станут направо и станут налево, и кто-то бородатый, и кто-то крылатый косматою митрою встанет над гробиком, будет отчитывать громко он: бери, бéри, бери, бери, бербéри папа рассказывал раз

о великом персидском пророке, по имени: “Зороастр”, — и я вижу во сне — продолжают они заколачивать гробик, пока он не лопнет лучами сторукого солнца: — Агуро-Мáздао».

Оплотневшая мнимость Б, оплотневшая мнимость мира стремится убить младенца «Я» и утопить его в бормотании баб, в вое хаоса, но взрывающая сила Р, сила актуализирующегося папы, превращает Б в БР, в бремя времени, оправдывая маму, — связано это и сюжетно. Мама с папой помирились и устроили елку: папа, надевши бумажный колпак, точно митру, обвесив себя золотой бумажной цепью, ходит таким «Зороастром». ЗОР — звук солнца, звук разрыва: «*зор* — есть ядро, оно солнечный взор, *стр* — лучи во все стороны. Зороастр — есть распростертый лучами на все из духовного светожара души», читаем мы в «Глоссолалии».

## X

Итак, папа — актуализировался, скрытый в нем свет — проявился; актуализируется он, как мы знаем, по мере развития Котика: «некоторые, которые», стали громом гремящим и пишутся:

НЕ —
— КО —
— ТО —
— РЫ —
— Е —
— КО —
— ТО —
— РЫ —
— Е!!...

и потом превращаются прямо в

РРР —
— РРР —
— РРР...

Они, как мы узнаем из текста, «перерывали мир законодательством странным Синайским».

Так, видим мы, «некоторые, которые» — неизвестное еще обозначение, что-то потенциальное развитию Котика, вызвавшего скрытую в них силу, актуализируется в странный гром Синайского законодательства.

Котик знает, что актуализировавший папу должен принять на себя ответственность за мир, должен принять на себя ответственность за маму: «ты виноват, виноват без конца, виноват и один, виноват до конца, виноват без причин», — говорит нам о Котике автор. «Мне пить преступление сна», — говорит он в другом месте. «Эти нервы (мамины расстроенные нервы вызвали ссору между ней и папой из-за Котика) последствие трудных родов. Безза-

коние я учинил пред мамой, явившись пред нею, и после, вселил я раздор между нею и папой; преступно самосознание». Котик рождением своим на две половины разъединил папу и маму, до него было цельное, взаимопроникнутое; обязан он их соединить, соединив в себе по-новому — светом папы преобразив маму; до него не было еще ничего, была только эстетическая взаимопроникнутость; и грехи мамы — его грехи, так как на нем лежит ответственность за маму. Когда мама колотит его (ссорясь с папой), он молится за грешницу, но в другом месте мы узнаем: «когда мама дирала за кудри, одной стороной я молился, но а другою я ведал: права-то она, что дирала за грех первородный, за пфуку»... «Пфука» — родовое, домовое, древнее, домашнее, скотное — звук распухания ПФ, появилось оно в результате развития; самосознание, разорвавшее сознательную цельность, породило домовое, древнее — «пфуку», породило, осветив темные глубины, и оно ответственно за «пфуку»», должно его преобразить.

Так, видим мы, в этом круге основной мотив углублен еще более, совсем близко от центра мы, но все же к нему еще не подошли, еще цельность не стала, еще расплавленность Ж повсюду — слышим мы, «жужелень желто-оранжевых ос», и узнаем, что «все здесь в тонах желто-оранжевых, шоколадно-оранжевых», и лейтфраза этого круга, дающая нам разрез времени все еще: «средь дующих будень летим в веретеннике дней и теней без огней».

Линия мысли завивается здесь опять в многие завитки каламбуров и образов: так «пфука», например, закругляется в образ домового, «толстого мужика, с обвислою бабьей грудью».

## XI

Круг следующий и предпоследний: здесь мы приблизились к центру почти, но не в центре еще. Папа уже актуализирован вполне; мы узнаем: РРР — разрывающий звук разума, порождает время: «устраивал время, закручивая часовую пружину, и ТРРР — повороты хрипели, закручивая понедельники, вторники, среды, и ТРРР — до субботы включительно». «Новая неделя затикала». «Пролетела неделя — завел он другую — апрельскую, он ведь времявод, коновод удивительный».

«Папа присутствует всюду», читаем мы в тексте. Он сплошное присутствие, сила реальная, взрывающая сила. Здесь опять мысль закругляется в каламбур: «папу не пускают в сферы, оттого, что он сплошное присутствие». Он замкнутые круглые «сферы» взорвет, так как в нем сила взрывающая, и мама в этой главе «гласит с огромной серьезностью: да, Михаил, вот, Васильевич, да, он — сила».

«Некоторые, которые», — элогимы, узнаем мы здесь еще определенней. «Знаю: я заключил с ним завет, на Синае, коленях своих, передал содержание двух книжечек (малой зеленой и малой лиловой: то — ветхий и новый завет); если я, уподобясь евреям, заветы нарушу, последовав зову кричащей мне мамочки (— Котик, сюда: не смей слушать отца!), если я убегу за альков сотворять с ней тельцов из конфетиков, ленточек, бантиков, пряжечек и эластичного китова уса корсетного, буду потом я охвачен паническим ужасом: будет не "гвоздь", а почище "гвоздя". Будут громко разбиты скрижали "завета". — Нет, лучше уж быть заушаемым, мамой терзаемым, что ж: христиане терзались, и львы выпускались из клеток; так я: запираемый папой в немой кабинетик, как в клетку — учусь: он — уходит из клетки, в открытую дверь пролетает рычащая мамочка-львица, но то — испытание: львица — личина, подобие; все-таки "символ" пребольно дерется, но "сила" завета во мне, и с мамою я не иду пировать по-язычески, я отвергаю рукою шеколадинку Крафта, прижавши рукою сухую скрижаль: буду "силою" я».

Здесь основной мотив получает почти последнее углубление, приближается к точке. Котик — человек, заключил на Синае завет с Богом-отцом, актуализируя его и тем порождая себя на основе его. Он актуализировался в сыне, сына породив, отсюда начинается история, отсюда начинается познание, отсюда начинается жизнь человечества, «сила завета» Котика, и он не пойдет поклоняться кумирам мамы, он знает, что в сухой скрижали завета больше жизни, чем в очаровании музыкальной стихии. Но история — проявления элогимов в Котике — должна маму преобразить, открыть в ней реальное в свете отца. Преображения мамы здесь вполне еще нет, хотя уж к этому близко. Идея союза заключает в себе идею преображения: «вращается веретень дней в тень теней», — этим кончается и этот круг еще. Призрачность еще не побеждена воссиявшим светом конкретности, т. к. еще не оправдана мама и проявление ее, очарование ее не просветлены разумом, не стали еще культурой, они только ложные идолы, тени теней...

## XII

И, наконец, круг последний:

Узнаю, что тот Меч есть —
Архангел; зовут Ра-
фаилом его:
Рафаил
Звук
раз-
ры-
ва!

Вот центр композиции, «Эпопеи», точка, к которой сходятся все окружности, глава эта называется «Рай». Это не рай эстетический допознавательный, это рай — истины, рай будущего, рай, которым живем мы все, рай, становящийся цельностью. До последней углубленности дошел здесь основной мотив, сила взрывающего разума, сила элогимов — здесь взята в разрезе последней глубины: «я уплотил в продолжение жизни моей подымавшийся звук»:

«Ом-мир-мира-ам-амо! — — Неизреченный мир, дивный, — люблю!
Амма-амо-мам-мама! — — О, кормилица, люба: ты — матерь материи!
Рам-рама-брам-брама! — — Герой, посвященный — как бог!»

Так, видим мы, сила отца, актуализировавшаяся в Котике, оправдала маму: Р и М соединились, Р организовало М и БР оплотнело, как задание истории, перерождающее безначальную стихию мамы: «рам-рама брам-брама», стал герой посвященный, Я — индивидуальность. В истории, в бремени времени соединяет он папу с мамой, оправдывая маму, и все тени исчезли в светящейся конкретности становящегося смысла в истории; «бороданники теней», заводившиеся повсюду, исчезли в бородинном потоке собратия светочей, в слепительном блеске элогимов. И мама оправдана; когда Котик вернулся домой после последней, самой отчаянной семейной ссоры: «мама встретила, дверь открыв Ангеликою, крыльями шали накрыла».

Так дошли мы до центра.

## XIII

Видим мы: роскошна гирлянда пышных завитков эпопеи, тончайшими, яркими красками переливается она, стройно завиваются ритмы; но должны мы помнить, что «свет умный», свет духовный оплотнел здесь в неразличимости духа и плоти, должны мы помнить, что художественные образы, во всей живости своей и органичности, только — вскакивающие пузыри под расплавленным кипением познания.

«Эпопея» прекрасна. Но прекрасней жест Белого:

«Разорви свою фразу, пиши, как сапожник» [4].

## Владислав ХОДАСЕВИЧ

## Аблеуховы—Летаевы—Коробкины

Новые книги Андрея Белого «Московский чудак» и «Москва под ударом» суть лишь две половины первого из двух томов, которые, как предуведомил автор, должны составить единое целое: роман «Москва».

Итак, перед нами начало произведения, еще не законченного. Опубликованная половина романа во многих отношениях любопытна и сама по себе показательна. Все же окончательные *суждения о* нем пока еще преждевременны. Но кое-какие *наблюдения* над «Московским чудаком» и «Москвой под ударом» сделать уже возможно. Состав этих наблюдений уже не изменится независимо от того, будет ли он вообще закончен.

Последнюю оговорку надо пояснить. Уж не знаю, влияют ли тут причины, лежащие внутри творческой личности Белого, или тут просто какой-то «рок», тяготеющий над его книгами, — но только последние вещи Андрея Белого слишком часто не доходят до читателя в полном объеме: автор их либо не дописывает, либо недопечатывает. Так, из обширнейших замыслов Андрея Белого, порой долженствовавших иметь сложнейшее многотомное построение, имеем мы незаконченного «Котика Летаева», за которым последовало «Преступление Николая Летаева», задуманное автором как «первый том серии томов» и оборвавшееся в XIII книге «Современных записок», после того как было напечатано страниц 60[1]; из двух томов «Офейры» в печати явился лишь первый[2]; поэма «Первое свидание» — лишь первая часть недовершенной трилогии[3]; «Воспоминания о Блоке», не успев закончиться, были преобразованы в многотомный мемуарный труд, далеко еще не законченный[4]. Вот поэтому, хоть мне и кажется почему-то, что на сей раз «Москва» будет доведена до конца, все-таки окончательной уверенности у меня нет, и я решаюсь говорить о романе еще до того, как он появился целиком.

Впрочем, уже ранее меня о «Московском чудаке» и «Москве под ударом» высказывались. Книги изданы в Москве. Отзывов

советской критики я совершенно не знаю, не уследил за ними, но, судя по тому, как в одной из своих статей роман Белого защищает Воронский[5], я заключаю, что эти отзывы были полны грубых нападок и пошлого издевательства. Не посчастливилось Белому и у критики зарубежной. Останавливаться на ней не входит в мою задачу; скажу только в виде отступления об одной частности, к самому роману почти даже не имеющей отношения.

«Московский чудак» открывается посвящением «памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова». Это посвящение вызвало в эмиграции неприятные для Андрея Белого отклики: показалось оно признаком излишней преданности существующим в СССР порядкам. Мне хочется пояснить, что такая досада на Белого в значительной степени основана на недоразумении. Не в качестве, конечно, крестьянина, совсем по другим причинам, но все же Ломоносов почитается патроном московской антропософской ложи, — и посвящение романа памяти Ломоносова вполне естественный, не вынужденный никакими побочными давлениями жест антропософа Андрея Белого[6]. Если тут что «неприятно», то разве лишь насильственно притянутый крестьянский титул. Подобно Петру Великому, Ломоносов был одним из «первых русских интеллигентов». Ничего специфически крестьянского в его облике нет: «архангельский мужик» «стал разумен и велик» «по своей и Божьей воле»[7], а не потому, что он был мужик. Посвящать роман *крестьянину* Ломоносову так же странно, как странно было бы посвятить его камер-юнкеру Пушкину или поручику Лермонтову.

Еще более напрасным кажется мне заявление автора (в предисловии), будто в первом томе «Москвы» он «рисует беспомощность науки в буржуазном строе» и «схватку свободной по существу науки с капиталистическим строем». Напрасно также чудится Андрею Белому, будто им «показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний — в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигенческом кругу». Конечно, не смею судить: может быть, все это и входило в намерения автора, но объективно в романе оно не выявилось.

Не будем возражать по существу; допустим, что Андрей Белый прав, и наука при буржуазном строе в самом деле беспомощна, а дореволюционный быт стремительно разлагался. Но ведь нельзя же упускать из виду, что все это если происходило, то не вне времени и пространства, а в определенную эпоху и в определенном месте. Следовательно, показать этот процесс есть задача исторического романиста, и Андрей Белый сам это признает, говоря, что первый, ныне вышедший том «Москвы» есть роман исторический. В таком романе изображаемая обстановка, события, люди являются мотивировкой, живыми доказательствами тех общих

положений, которые автор хочет внушить читателю. Эти общие положения убедительны лишь постольку, поскольку верна мотивировка, т. е. правдиво изображение людей и событий. Но как только обращаемся мы к роману Андрея Белого, будто бы и «рисующему», и даже «живописующему» эпоху, совсем еще свежую в нашей памяти, — нас тотчас поражает несхожесть «живописуемого» и «рисуемого» со всем тем, что видели мы собственными глазами.

Разумеется, о схожести и несхожести изображения с оригиналом всегда можно спорить: все зависит от зрения и зоркости. На возможной разнице наблюдений основывается известная спорность всякого исторического повествования. Но в романе Белого все представлено столь чудовищно, что самые понятия о схожести и несхожести тут неприложимы. Некоторые герои беловского романа кажутся более или менее возможными, хотя сильно шаржированными. Таковы — семья профессора Коробкина, Задопятов с женой, мадам Вулеву. Зато фон Мандро с его дочерью, карлик Кавалькас, Кавалевер и целые толпы каких-то проносящихся по роману уродливых призраков с чудовищными именами — суть существа не только не типичные для данной эпохи, но и вообще нигде и никогда не существовавшие, невозможные — порождения мощного, но глубоко произвольного воображения. Само собой разумеется, еще более фантастичны и химеричны взаимоотношения всех этих персонажей, меж них возникающие коллизии, а отсюда и вся фабула романа. События, рассказанные в «Московском чудаке» и в «Москве под ударом», так разительно неестественны и неправдоподобны, что уж, конечно, они не могли разыграться ни в дореволюционном, ни в послереволюционном, ни в русском, ни в каком ином, ни буржуазном, ни в небуржуазном *человеческом* обществе. Именно по своей *нечеловечности* они не могут ничего пояснить в человеческой истории, они не подтверждают и не опровергают ни разложения, ни образования никакого *быта,* потому что они просто никогда *не были.* Роман, развертывающийся в невероятной стране среди невероятных персонажей, есть фантастический, а не исторический. И, как фантастика, он не может претендовать ни на верное, ни даже на ошибочное истолкование какой бы то ни было эпохи, исторически существовавшей. Вот когда Андрей Белый сам говорит в том же предисловии, что «Московский чудак» и «Москва под ударом» «суть сатиры-шаржи и этим объясняется многое в структуре их», то это уже куда ближе к истине. Да и то слишком умеренно сказано. Не «сатиры-шаржи», а чудовищные и страшные карикатуры, чистейшие порождения фантазии, лишь отдаленно связанные с возможным материалом исторического романа. Какое-то чудовищное действо, разыгрываемое ужасными масками, полулюдьми, и не людьми вовсе, — вот

истинное содержание романа, и оно наводит совсем на другие мысли и темы, нежели беспомощность науки в буржуазном строе, или какое-то «разложение мелкобуржуазного сознания»... Т. е. разложение-то сознания тут, может быть, и происходит, только дело не в его «социальной принадлежности». Но к этому мы еще вернемся, а пока перейдем к наблюдениям над тем, что составляет подлинный, но сокрытый двигатель романа. Этот двигатель, ось, основная тема, далеко не впервые у Белого является нам в «Москве». Он — тот самый, что и в «Петербурге», и в «Котике Летаеве», и в «Преступлении Николая Летаева». Все это — фрагментные вариации одной темы, единой в своей глубокой сущности фабулы. И разыгрываются они все теми же персонажами, слегка меняющими обличия. Скромная задача этой статьи — вкратце охарактеризовать этих персонажей и схематически начертить основной план их взаимоотношений; я хочу поделиться наблюдениями над темой, которая, говоря модным словом, «стабилизировалась» в последних и самых значительных вещах Андрея Белого.

* * *

Сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов, вокруг которого разыгрываются события, изображенные в «Петербурге», человек происхождения татарского: от Мирзы Або-Лай-Ухова. У профессора Летаева, отца Котика (впоследствии Николая), «профиль был скифский», «раскосые, злые татарские глазки». В «Первом свидании» * тот же Летаев представлен «широконосым и раскосым». У профессора Коробкина, «московского чудака», были «табачного цвета раскосые глазки; скудело оттуда лицо».

Невзрачная и даже отталкивающая наружность всех трех стариков (сенатора и двух профессоров) глубоко не соответствует их общественному положению и громадности их значения. Сенатор из своего кресла «возвышался, безумно парил над Россией, вызывая у недругов роковое сравнение (с нетопырем)». Не в административной, не в государственной, но в иной области, в математической, так же огромно, если не больше, значение профессора Летаева. К его слову прислушивается весь ученый мир. Профессора Коробкина знает вся Европа; из Японии ездят к нему на поклон величайшие математики. Как судьбы России и отчасти мира вершит в своем кабинете Аблеухов, так у себя в «кабинетиках» еще более важные тайны хранят профессор Летаев и профессор Коробкин. «Аполлон Аполлонович был как Зевс» («Петербург»). Такой же громовержец — Коробкин: открытие, им сделанное

* Кажется, не всеми замечено, что поэма писана тоже от лица Николая Летаева: «И мой отец, декан Летаев».

и записанное на клочке бумаги, таит в себе «ужасные последствия» для всего мира. О Летаеве сказано, что у него «гром — в бороде, под усами, во рту».

Постоянно погруженный в дела наивысшего порядка, в абстрактные думы сенатор Аблеухов отличается крайней рассеянностью: однажды, «думая, что достал карандашик, вытащил из жилета костяную щеточку для ногтей и ею же собирался сделать пометку»; в другой раз своему секретарю «он хотел сказать "знаете ли", но вышло "знаешь ли... ты ли". О его рассеянности ходили легенды». Такой же рассеянностью отличается и Летаев, в особенности по части одежды: «болтаются нитки, платок носовой вывисает, как хвостик, из фалды, а ворот завернут и вывернут в нетерпеливости быстрого надевания на плечи; наоборот, пиджачок укорочен, кончаясь выше жилета и надуваясь до ужаса». И профессор Коробкин: «в груди — разворох; галстух набок; манишка — пропячена; выскочил — черт дери — хлястик сорочки, жилет не застегнут».

Все, что не касается предметов их абстрактного мышления, для Аблеухова, Летаева, Коробкина одинаково непонятно, чуждо. Аблеухов ради упрощения домашнего обихода «только раз вошел в мелочи жизни: проделал ревизию инвентаря; инвентарь был регистрирован в порядке, и установлена номенклатура всех полок и полочек; появились полочки под литерами: а, бе, це; а четыре стороны полочек приняли обозначение четырех сторон света. Уложивши очки свои, Аполлон Аполлонович отмечал у себя в реестре мелким, бисерным почерком: очки, полка бе и св., то есть северо-восток». Так и углы в квартире профессора Летаева имеют наименования: северо-западный, юго-восточный. Зато «в кои веки попав на цветущее лоно природы, Аполлон Аполлонович видел: цветущее лоно природы; для нас это лоно тотчас распадалось на признаки: на фиалки, на лютики, на гвоздики, сенатор отдельности возводил вновь к единству; сказали б, конечно:

— Вот лютик!

— Вот незабудка!..

А Аполлон Аполлонович говорил и просто, и кратко:

— Цветок...

Меж нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками».

Так и профессору Коробкину названия самых простых цветов показывает дочь Надя:

«— Львиный зев...

Он очки наставлял:

— Да-с, прекрасно, прекрасно.

Процвет луговой, сарафанчик: такой надуванчик:

— Вот кашка.

Очки наставлял он на кашку.
— Прекрасная-с.
— Знаете?
Травку показывала.
— Это что ж?
— Трава валерьянова.
Цветоуханно!»

Неудивительно, профессору-математику Летаеву весь мир представлялся в математических терминах. Вода для него: «аш два о: красота!», а «шампанское дрянь: неизящны структурные формулы сложных составов». Неудивительно, что разговоры математика Коробкина непрестанно сводятся к таким, например, суждениям о семейной жизни: «Мы — прямые углы: пара смежных равна двум прямым... Да-с, угловатости в браке от неумения, черт подери, обрести дополненье свое до прямого угла!.. Вы мне найдите лишь косинус; вам станет ясно: отсутствует — да-с — рациональная ясность во взгляде на брак». Но более удивительно, что в точно таких же математических формулах видит и оценивает мир не математик, а государственный деятель Аблеухов: город ему представляется сочетанием «квадратов, параллелепипедов, кубов». Планомерность и симметрия успокаивают его нервы. «Более всего он любил прямолинейный проспект, этот проспект напоминал ему о течении времени между двух жизненных точек». Собственная карета ему предстает «лакированным кубом»; «вдохновение овладевало душой сенатора, когда линию Невского разрезал лакированный куб: там виднелась домовая нумерация»... «Лишь любовь к государственной планиметрии облекала его в многогранность ответственного поста». Для Аблеухова «весь Петербург — бесконечность проспекта, возведенного в энную степень».

Все трое — Коробкин, Летаев, Аблеухов — чужды «мелочей жизни». Но мелочи жизни, бренная природа им мстят и напоминают о себе в унизительной форме: желудочными невзгодами. И все трое страдают геморроем. И в жизни всех троих немалое место занимает одно «ни с чем не сравнимое место», к которому Аблеухов «по коридору отшлепывает туфлями», со свечкой в руке. Это — один из лейтмотивов «Петербурга». Впрочем, там же сенатор обдумывает и важнейшие дела свои. И тот же лейтмотив в жизни профессора Летаева: «папе ничто не мешало вышептывать иксы и игреки, грохотом проходя мимо детской с зажженной свечкой и с томиком Софуса Ли по коридору в ту темную комнатку, где очень часто взрывались звуки спускаемой бурно воды, где я не был, откуда ко мне приносили посудинку, где очень часто просиживал папа с зажженною свечкой и с томиком Софуса Ли». И в другом месте: «вскочив от волненья, пробегом пройдется за

24 Зак. 3458

стенкой, свечку зажжет и бежит мимо детской скорее в темную комнатку: там обсуждать непосредственно узнанное».

Есть и другие общие странности у всех трех стариков. Так, любят они несуразные шуточки, каламбуры, выпаливаемые некстати, порой — со слугами.

«Аполлон Аполлонович... пошучивал:

— Кто всех, Семеныч, почтеннее?

— Полагаю я, Аполлон Аполлонович, что почтеннее — действительный тайный.

Аполлон Аполлонович улыбнулся одними губами:

— Не так полагаете: трубочист...

Камердинер уже знал окончание каламбура: об этом — молчок.

— Почему же, осмелюсь спросить?

— Перед действительным тайным, Семеныч, сторонятся...

— Полагаю, что так...

— Трубочист... Перед ним посторонится и действительный тайный: запачкает трубочист.

— Вот оно как-с.

— Так-то вот. Только есть еще должность почтеннее.

И тут же прибавил:

— Ватерклозетчика...

— Пфф...»

Или еще:

«— Ме-емме... Семеныч, скажу-ка я...

— Слушаюсь!

— Ведь жена-то халдея — я полагаю — кто будет?

— Халдейка-с.

— Нет — халда!

— Хе-хе-хе-с...»

Так и профессор Коробкин пристает к барышне:

«— Как вас звать, говоря рационально?

— Лизашею.

Набок склонила головку.

— Лизашею?

— Да.

И — пьяниссимэ — глазки:

— А смею спросить, почему не Сосашею?

— Что?

Передернуло.

— Вы, полагаю я, лижете что-нибудь?

Вспыхнула.

— Я ничего не лижу.

И проснулось дичливое что-то в глазах.

— Вот и кошечка лижет, — там, сливки... А Томочка-песик, такой жил у нас, — тот лизал у себя, в корне взять, под хвостом».

Все три старика любители сочинять стишки, которые под стать их каламбурам. Вот стишки Аблеухова к лакею:

Верно вы, Семеныч,
Старая ватрушка,
Рассудили это
Лысою макушкой.

Вот экспромт Летаева к прислуге — Афросинье:

Прошу Афросинью
Нам сделать ботвинью
Без масла и мяса,
Из лука и кваса.
Поевши гороху,
Пеките лепеху
Из кислого теста,
О вы, Клитемнестра!

А вот образчик многочисленных писаний Коробкина к горничной Аннушке:

И у меня была когда-то ванна,
Сказала наша горничная Анна,
Но, отдаваясь року злому,
Я ванну отдала городовому.

Таковы многочисленные общие черты трех главных персонажей Андрея Белого. И число этих черт, и число этих примеров можно было бы увеличить *во много раз,* что отчасти нам и придется сделать в дальнейшем. Пока же мы ограничились основными и не хотели загромождать статью слишком обильными цитатами. Можно сказать, что профессор Летаев и Коробкин вовсе тождественны, а сенатор Аблеухов до крайности с ними схож. Его отличия от обоих математиков — чисто внешние и подсказаны лишь отличием в общественном и служебном положении.

В предисловии к «Преступлению Николая Летаева» Андрей Белый, так сказать, заявляет отвод против предположения, будто в изображении родителей Котика он пользовался штрихами, взятыми у своих родителей. Он мог бы обратить это заявление и назад, к ранее написанному «Петербургу», и повторить его ныне, в предисловии к «Москве». Сейчас мы увидим, что не только характер отца, но и все основные семейные ситуации у Аблеуховых, Летаевых и Коробкиных почти тождественны, за вычетом частностей, не играющих существенной роли в том сюжетном строении, которое Андрей Белый называет «конфигурацией человеческих отношений».

* * *

Были женаты все трое: Аполлон Аполлонович Аблеухов, профессор Летаев, профессор Коробкин. И одинаково всем троим в этом деле не повезло. Три супруги трех главных героев кое в чем разнятся друг от друга, но разнятся в несущественном: в основном же, в том самом, что при различии могло бы изменить основную «конфигурацию», все три дамы сходятся между собой, пожалуй, не менее, чем сходятся их мужья.

Аблеухов, Летаев, Коробкин собой безобразны. Другое дело — их жены. В «Петербурге» мы застаем Анну Петровну уже не молодой — матерью взрослого сына. Но в молодости она была хороша, «рой поклонников» за ней увивался. Гораздо моложе «мамочка» маленького Котика Летаева, зато автор и не скупится на изображение ее прелести. Профессорша Коробкина, Василиса Сергеевна, занимает среднее положение: автор ее показывает нам в эпоху *увядания* былой ее красоты.

Чем более мужья погружены в свои высшие интересы, тем низменнее интересы жен. Обольстительная «мамочка» Котика — дура и модница. Высоких научных мыслей профессора она не ценит и напрямик говорит супругу:

«— Некоторые которые думают, что постигают науку, а в жизни остались болванами — да!.. Иметь шишкою лоб и бить стены им вовсе не значит быть умником!..»

В соответствии с этим научная деятельность профессора рассматривается его супругой единственно в плоскости служебной карьеры — и ценится не высоко:

«— Иные вот пользуются очень доходной казенной квартирой, — да, академики! Если бы подлинно был у вас лоб, а не камень, давно бы мы жили не здесь... Чебышев — академик, а Янжула — прочат; за Янжула кто-то хлопочет. Из Питера... Страдалица я: предводительский бал на носу, а в чем выеду я? В кружевном? В переделанном?.. Лепехина — сшила, Лепехин — не мы!.. У Лепехиных выезды!..»

На таком же уровне находится и супруга Коробкина со своей «браслеткой из блэ д'эмайль» и «высокой прической с получерепаховым гребнем». «Василиса Сергеевна перечисляла события жизни (к последним словам нотабена: *профессорский* быт Василисой Сергеевной ставился в центре бытов и вкусов Москвы): Доротея Ермиловна мужа, геолога, нудит на место директора, все из-за лишней тысченки, а у самих — два имения; Вера же Львовна исследует свойства фибром с ординатором гинекологической клиники...» и т. д.

В результате несходства характеров и стремлений — «житейские грозы». В доме Летаевых протекали они чрезвычайно бурно,

из-за малейшего повода, и иногда профессор Летаев «доходил до гвоздя».

«Из разъятого рта выбегает кровавый язык своим загнутым кончиком; в воздух слетают очки; и дугой слетает платок носовой из кармана; "он" бегает спинником, вертится, машет руками, и бьется оранжево-ржавым гвоздем по железной кровати, по телу, по жести, — своей пятипалой рукой схвативши зажженную лампу, стоит с этой лампой, стараясь и лампу раздрызгать об пол, и закаркать стеклянником, взвеявшим черно-кровавое пламя и копоть, чтобы просунуться в пламя, пропасть в клубах копоти».

«До гвоздя» Аблеухов не доходит. У Аблеухова в доме иные житейские формы: холодные, петербургские. Потому «в лакированном доме житейские грозы протекали бесшумно, тем не менее грозы житейские протекали здесь гибельно».

Василиса Сергеевна Коробкина тоже не столь резка, как «мамочка», потому, быть может, что она и постарше. Однако же с холодным презрением она замечает мужу:

«Вы — в абстрактах всегда».

И, как указано выше, из года в год дают себя чувствовать у Коробкиных «угловатости в браке».

«Абстракты» мужей давно опротивели настроенным очень «реально» женам. «Мамочка» Котика, правда, еще только подумывает о конкретных радостях «на стороне». Ее раздражает, что у них в доме «собирается мертвая плесень, плешивая плесень... Кого соблазнять?».

«Мамочка» еще молода; роман обрывается чуть ли не в начале. Может быть, отыскала бы и она хоть кого-нибудь для «соблазна». Вот Василиса Сергеевна уже «четверть века» тому назад сошлась с сослуживцем супруга, профессором Задопятовым, и связь продолжается, и Коробкин так противен своей жене, что через двадцать пять лет она еще пристает к Задопятову:

«Уедемте... Бежимте!..»

Анна Петровна Аблеухова и на самом деле сбежала от своего сенатора куда-то в Испанию: «покинула семейный очаг», «чтобы удовлетворить половое влечение с Манталини», итальянским певцом.

Может быть, именно оттого, что так ясно дают себя чувствовать «угловатости в браке», оттого, что в своих домах Аблеухов, Летаев, Коробкин одинаково одиноки, все три старика с одинаковой неуклонностью (следствием их «нежизненности») ищут чего-то похожего на привязанность — где попало: то в фамильярничаньи со слугами, то в тихой привязанности к собакам — «песик» Летаева, «Томочка-песик» Коробкина, аблеуховский Томка — тезка коробкинского.

* * *

Три сына: у Аблеуховых — Николай, у Летаевых — тоже Николай, у Коробкиных — Дмитрий. В трех романах Белого эти сыновья значительно разнятся друг от друга возрастом: Котик Летаев — совсем ребенок, Митя Коробкин — гимназист, Николай Аполлонович Аблеухов — студент. Но, как увидим мы далее, возрастное различие не только не меняет их положения в «конфигурации» действующих лиц, но и не влияет на их основную роль во всех трех романах: эта роль остается всюду одна и та же. Несколько забегая вперед, скажем тут же, что при ближайшем рассмотрении Котик Летаев, Митя Коробкин и Николай Аблеухов оказываются тремя вариантами одного и того же лица, причем наиболее очевидное, но и наименее существенное различие этих вариантов — именно возрастное.

Внешностью все три сына — в отца. В маленьком Котике Летаеве некрасивость еще только намечается. Но уже «мамочка» злобно его попрекает:

«Беспощадной рукой оттолкнувши кудри — бывало посмотрит на лобик, а лобик — большой:

— Большелобый!

— В отца...

Как растрепаны мамины кудри; живот злопыхает, грозит загибаемый пальчик, надуется под подбородком второй подбородок:

— О, нет!

— Не в меня!

— Весь в отца!»

Уже проявляется безобразность в Мите Коробкине: он постарше. Он — «согнувшийся юноша, в куртке чернявой, в таких же штанах, и лоб зараставший придал выраженью лица что-то глупое; чуть выглядывали под безобразным надбровьем глаза; все лицо — нездоровое, серое, с прожелтью, в красных прыщах». У него лицо — «сжатый кулак с носом, кукишем, высунутым между пальцами». Он — «двоящий глазами, такой замазуля, в разъерзанной курточке, руки — висляи, весь в перьях; там он улыбался мозлявым лицом».

Отчетливое сходство с отцом у Николая Аполлоновича Аблеухова:

«Движения его были стремительны, как движения папаши; как Аполлон Аполлонович, отличался невзрачным росточком, беспокойными взглядами улыбавшегося лица; когда погружался в серьезное созерцание, взгляд окаменевал; сухо, четко и холодно выступали линии совершенно белого лика, подобно иконописному».

Кажется, он хорош собой. Но — только кажется:

«— Красавец! — слышалось вокруг Николая Аполлоновича.

— Античная маска...

— Ах, бледность лица...

— Этот мраморный профиль...

Но если бы Николай Аполлонович рассмеялся бы, то сказали бы дамы:

— Уродище!..»

И, наконец, в довершение сходства с отцом и с монгольскими дедами-прадедами «на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелися татарские туфельки; появилась ермолка. Так блестящий студент превратился в восточного человека».

Замечательно, что всех троих сыновей застаем мы в момент эротического возбуждения. Оно еще ни в чем активно не проявляется, даже едва только намечается у маленького Котика Летаева: в первоначальном интересе к непонятным предметам:

«У каждого этот "предмет"; он у мамы; у папы — иной: тот самый, какой у мужчин: свой "предмет" укрывают они, но раздень их — предмет обнаружится. Знаю, у каждого "эдакое-такое" растет, копошится отчетливым шорохом шепота, а объяснение спрятано в складках зажатого рта, под ресницами; внятно я слышал: Дуняша — гуляет с приказчиком; эту Дуняшу держать невозможно... Дуняша гуляет с приказчиком; это — не важно. Дуняша заходит с гуляний к приказчику: делают что-то, и это важней. — Кухарка имеет "свое": появление Петровича в кухне допущено; и что-то делают, что-то наделали; после являются — "Котики"; как это там происходит — не знаю, но — знаю — явился откуда-то очень крикливый Егорка, в прошедшем году; и отправился он в Воспитательный дом; и Дуняша сказала, что ей очень стыдно, когда Афросинья гуляет со своим "мужиком"; — да, так вот оно что — неприлично лежать с мужиком; и Дуняшу держать невозможно за то, что она, нагулявшись с приказчиком, ходит к приказчику — спать.

— Не мужик ли приказчик?

— Да как сказать, Котик, пожалуй, что да».

Митя Коробкин постарше. Вот как показано автором его первое появление на страницах «Московского чудака»:

«Фыки и брыки; и — да-с: голос горничной:

— Ну вас...

— Какая вы право же!

Дарьюшка вырвалась.

— Тоже мозгляк, а — за пазуху: барыне я вот пожалуюсь.

— Мед!

— Ну же вы!»

Подглядев эту сцену, профессор Коробкин «задумался, вспомнив, как кровь в нем кипела, когда он был молод, когда напряженье рассудочной жизни его подвергалось атакам бессмысленной

и глупотелой истомы; тогда со стыдом убеждался и он, что с большим интересом выглядывает из-за функций Лагранжа на голую ногу; упрятывал глазки за функции он со стыдом: голоногая Фекла (прислуга, жила с богатырского вида мужчиной, устраивавшим кулачевки). Иван же Иванович отстаивал женский вопрос; ни о чем таком думать не смел; и страдал глупотелием в годы магистерской жизни своей — до явления Василисы Сергеевны».

Таким образом — и тут сын в отца. Но не одна горничная Дарья прельщает Митю: пожалуй, сильней влечет его Лизаша фон Мандро, та самая, к которой отец его приставал, как мы видели, с сомнительными каламбурами. К Лизаше таскается Митенька. Ее он хватает, как Дарьюшку-горничную:

«Он за нее ухватился, она — отстранялась.

— Нет, тише... Вы, бог знает, пьяны...

Лицом подурнела: и — дернулась, видя, что Митя идет на нее: отступала к портьере.

— Нельзя!

Он схватился рукою, рвалась — не пускал.

— Ах, жалки́м вы жалкехонек, Митенька!

И унырнула за складки портьеры, оставивши ручку свою в его цепких ладонях; он к ручке припал головой, покрывая ее поцелуями; ручка рвалась за портьеру.

— Пустите же, — раздавался обиженный голосок, как звоночек, за складкой портьеры».

Николай Аполлонович Аблеухов влюблен в Софью Петровну Лихутину, «Ангела-Пери». И как Дарьюшка и Лизаша увертываются от «пыхтящего краснорожего» Митеньки, как Лизаша говорит о нем «уродец», — так с отвращением отмахивается Софья Петровна от Николая Аполлоновича:

— Урод! Красный шут!

Конечно, Лизаша и Софья Петровна сами нарочно прельщают как Митеньку, так и Николая Аполлоновича. Но, распалив, в последнюю минуту отталкивают с одинаковым презрением. И сколько мы ни встречаем Митю Коробкина на страницах «Москвы» и Николая Аполлоновича на страницах «Петербурга» — это неудержимое вожделение является постоянным их спутником, а вслед за тем и первейшим, главным, единственным двигателем их поступков. И поступки эти — суть *преступления.* Каковы формы этих преступлений и через посредство чего к ним приходят наши герои от своей страдающей чувственности — все это мы сейчас увидим.

* * *

«Преступление Николая Летаева» не напечатано полностью[8]. В сущности, напечатанная часть содержит еще только экспози-

цию: изображение летаевской семьи. Но по заглавию мы вправе заключить, что сюжетной осью романа должно было явиться какое-то *преступление,* совершаемое маленьким Котиком. О конкретных формах, в какие должно и могло вылиться преступление, гадать не будем — нам важно, что *совершить преступление* Котику предстояло. Впрочем, кое-какие намеки на общий смысл преступления даны автором в предисловии, и мы тут узнаем, что само преступление, по замыслу автора, имеет, можно сказать, физиологическую основу. Андрей Белый говорит, что в романе изображено детство героя в том критическом пункте, где ребенок, становясь отроком, этим самым совершает первое преступление: грех первородный, наследственность проявляется в нем.

Эти несколько туманные слова служат, однако же, недурным пояснением к тем мыслям, которые раньше, в «Петербурге», высказывал самому себе Николай Аполлонович Аблеухов. Обратно — раздумья Николая Аполлоновича отчасти уясняются нам из предисловия к «Преступлению Николая Летаева».

Николай Аполлонович вспоминает:

«Когда Коленьку называли отцовским отродьем*, ему было стыдно: отродье открылося чрез наблюдения над замашками домашних животных; и Коленька плакал; позор порождения перенес — на отца».

Тут уже нам начинает уясняться то чувство гадливости, которое у Николая Аполлоновича сочеталось с «родственным» чувством. Белый рассказывает, что когда Аблеуховы, отец и сын, «соприкасались друг с другом, то они являли подобие двух, повернутых друг на друга, отдушин; и пробегал неприятнейший сквознячок. Менее всего могла походить на любовь эта близость: ее Николай Аполлонович ощущал, как позорнейший физиологический акт; в ту минуту он мог отнестись к выделению родственности, как к выделению организма».

И, наконец, автор нам поясняет еще в «Петербурге», что́ разумеет он под наследственностью. Предаваясь некоей «мозговой игре», старик Аблеухов припоминает давно прошедшие времена. Эти воспоминания, уже от лица морализирующего автора, выражены следующим образом:

«И — вспомнилась девушка (тому назад — тридцать лет); рой поклонников; и сравнительно молодой человек, статский советник, вздыхатель.

И — первая ночь: выражение отвращения, прикрытое покорной улыбкой; в ту ночь Аполлон Аполлонович, статский советник, совершил гнусный, формой оправданный акт: изнасиловал девушку; насильничество продолжалось года; зачат был Николай

* Так называла и Котика Летаева его мать.

Аполлонович между улыбками: похоти и покорности; удивительно ли, что Николай Аполлонович стал сочетанием отвращения, перепуга и похоти? Надо было приняться за воспитание ужаса, новорожденного ими: очеловечивать ужас.

Они ж раздували...»

Тут уже мы имеем ясно обозначенное содержание наследственности: она сказалась в том, что *«Николай Аполлонович стал сочетанием отвращения, перепуга и похоти»*. Это — его первейшие наследственные свойства: его «первородный грех».

«И он понял, что все, что ни есть, "отродье"; людей-то и нет; все они *"порождения"*; Аполлон Аполлонович — "порождение", неприятная сумма из крови, из кожи... Души — не было.

Плоть — ненавидел; к чужой — вожделел. Так из детства вынашивал личинки чудовищ; когда же созрели они, то повылезли».

Это вылезание выношенных чудовищ и составляет сюжет «Петербурга». К тому моменту, когда чудовища вылезли окончательно, ненависть к плоти ясно оформилась в ненависть к отцу; вожделение к чужой плоти обратилось в любовь к Софье Петровне. Любовь была неудачна — тем хуже для отца: Николай Аполлонович мстит ему за свое бесплодное вожделение, за тщетную похоть, на которую смотрит именно как на наследство. Он восстает на наследователя. В этом, и только в этом, заключается истинная мотивировка *преступления*, совершаемого Николаем Аблеуховым.

Действие романа происходит в 1905 году. Николай Аполлонович свел знакомство с революционерами и обещал им убить своего отца, для чего получил от них адскую машину с часовым механизмом («сардинницу ужасного содержания», как выражается автор). Фактически покушение в конце концов не удается, но это не существенно. Роман построен на переживаниях Николая Аполлоновича как потенциального отцеубийцы. «Наследственная» триада им владеет: похоть к Софье Петровне, отвращение к отцу и к себе и перепуг от того, что должно произойти.

С того момента, как тайное желание убить отца (оно выражено в обещании, данном революционерам) переходит в необходимость убить действительно (получение адской машины), этот перепуг становится, пожалуй, даже преобладающей чертой в Николае Аполлоновиче, и я бы сказал — передается автору. Ведь несомненно, что принятое от революционеров поручение убить отца — только внешний толчок, только повод для действия Николая Аполлоновича. Не будь революции и революционеров, сын Аполлона Аполлоновича точно так же на него покусился бы. Но замечательно, что с первой до последней страницы романа Николай Аполлонович старается уверить себя, что он попался в ловушку. Он старательно валит инициативу преступления на других, на множество людей и внешних обстоятельств. И автор не устает по-

могать ему в этом. Николая Аполлоновича и его отца он изображает опутанными целой паутиной каких-то подстрекателей, подсматривателей, наблюдателей, незнакомцев, провокаторов и т. д. Получается впечатление, будто все и всё, все действующие лица и все события, все явные и тайные пружины действия возникают и существуют только для того, чтобы толкнуть Николая Аполлоновича на преступление. Он оказывается жертвой бесчисленных «провокаций». А ведь на самом-то деле мы знаем, что и не будь ничего этого — он точно так же бы покусился на отца. Только раз намекает автор: «провокация была в *нем самом*». Да еще раз, в краткую минуту честности с собой, Николай Аполлонович признается, что данное партии обещание «да... есть следствие; гнало — вожделение». «К отцеубийству присоединилась ложь; и что главное — подлость».

Но это лишь раз проскальзывает в романе, и снова Николай Аполлонович принимается выдумывать всех и все, чтобы оправдать себя. И вот — всё в романе, кроме семьи Аблеуховых, становится фантасмагорией. Город превращается в призрак; дома наседают на Николая Аполлоновича своими кариатидами, пугают лепными грифонами на подъездах*; улицы приобретают «одно несомненное свойство: превращаются в тени прохожих». Тени говорят шепотами, недомолвками, обрывками фраз, обрывками слов:

«— Знаете? — пронеслось где-то справа, погасло.

И вынырнуло:

— Собираются...

— Бросить...

Шушукало издали:

— В кого?

И вот темная пара сказала:

— Абл...

Прошла:

— В Аблеухова?!

Пара докончила где-то вдали:

— Абл... ейка... меня кк... ислатою... попробуй!..»

Так говорят не только прохожие на улицах. Так объясняются видные персонажи романа. (Не привожу примеров, ибо пришлось бы выписать, вероятно, все без исключения диалоги «Петербурга».)

Фантастичности персонажей соответствуют их имена: целым роем несутся какие-то Липпанченки, Оммау-Омергау, фон Сулицы, мадам Фарнуа. Капают капли: Пепп Пеппович Пепп, и Пепп

---

* Ср. в «Преступлении Николая Летаева»: «Я боюсь двух крылатых грифонов, поднявших две лапы над бойким подъездом» и т. д.

Пеппович Пепп «материализируется». Бред Дудкина, Енфраншиш, оказывается вообще человеком наизнанку: выверни его имя, получится перс Шишнарфнэ.

Где-то кто-то сочиняет какие-то стишки, и стишки эти разлетаются по городу и вплетаются вместе со слухами, намеками, сплетнями — в события. Сам Николай Аполлонович превращается в легенду: в красное домино, появляющееся то на улицах, то в домах*. Постепенно «мир и жизнь» превращаются в «пучину невнятностей». В эту невнятицу врываются, лишь ее усугубляя, воспоминания старика Аблеухова об его близком друге — Вячеславе Константиновиче Плеве. Все смешивается. Повествование превращается в «серию небывших событий»...

Но как же все-таки: бывших или не бывших? И то и другое: действительность в «Петербурге» обросла невнятицей. В невнятице обозначились призраки, тени. Тени начали «бытийствовать». Подглядывали, подсматривали, подталкивали, подсовывали «сардинницу ужасного содержания». Автор помог Николаю Аполлоновичу стать объектом преследования. Поскольку преследуем Николай Аполлонович *тенями* — он страдает манией преследования. Поскольку теней этих он сам вызывает, чтобы на них свалить в нем заключенную жажду отцеубийства, — он симулянт и лжец:

«Благороден, строен, бледен,
Волоса — как лен,
Чувством щедр, а мыслью беден,
Н. А. А. — кто он?

Он — подлец».

* * *

Митя Коробкин — совсем еще мальчик, гимназист. Он к тому же гораздо глупее от природы, чем Аблеухов. Но носитель все той же наследственности, он так же оторван от родителей, как Аблеухов. Не питая к отцу сознательной вражды, он все же совершает по отношению к нему *преступление*, которое в сюжете «Москвы» занимает то самое место, как в сюжете «Петербурга» — преступление Николая Аполлоновича.

Профессор Коробкин так же окружен врагами, как сенатор Аблеухов. Им открыта формула, позволяющая изготовить какие-то

---

* Ср. «Маскарад» в книге «Пепел»:

Только там, по гулким залам,
Там, где пусто и темно,
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино.

вещества неслыханной разрушительной силы. Листок бумаги, содержащий подготовительный набросок формулы, Коробкин спрятал в книгу. Митя ворует у отца книги, продает их букинисту, а от букиниста листок попадает к германским шпионам. Главный шпион фон Мандро ведет сложнейшую, запутаннейшую интригу, чтобы выкрасть и окончательную формулу. Главная пружина этой интриги заключается в том, что Мандро старается использовать для своих целей Митю, влюбленного в его дочь Лизашу. Потому-то и ворует Митя книги, что ему нужны деньги на расходы, сопряженные с быванием у Мандро. Таким образом, Митя становится таким же орудием в руках отцовских врагов, как Николай Аполлонович. И то и другое мотивируется любовью к женщине. Отсюда все дальнейшие события романа вплоть до того неправдоподобного момента, когда фон Мандро подвергает Коробкина пытке, чтобы вырвать у него тайну. Но доблестный Коробкин и под пыткой тайны не выдает. На этом и кончается «Москва под ударом». Когда Коробкина везут в больницу, на улицах раздаются крики: «Мобилизация!» Начинается война.

Уже из этого краткого пересказа видно, до какой степени события этого романа правдоподобны (с указания на их фантастичность я и начал мою статью). У меня нет места подробно их анализировать. Укажу лишь на то, что роман протекает в еще более нереальной обстановке, чем «Петербург». Совершенно неправдоподобными оказываются и здесь все действующие лица, кроме семьи Коробкиных. Невозможен в действительной жизни и сам фон Мандро — совершеннейшее исчадие ада, действующее по таинственным велениям проживающего в Германии, чрезвычайно фантастического профессора Доннера, который есть «гибель Европы». Невероятна Лизаша, которой даже возраст определить нельзя. Неправдоподобны ее отношения с отцом, ее изнасилование отцом, ее стремительная беременность, мотивированная в духе физиологических размышлений, достойных Котика Летаева. Ни на что не похоже превращение блистательного фон Мандро в помещика Мардонейского (он же — дед Мордан)... И многое еще в «Москве» невероятно — всего не перескажешь. Это — такая же «серия небывших событий», как «Петербург». «Как все диковато!» — восклицает сам Андрей Белый.

И опять — всё те же подглядыватели, подсматриватели, подслушиватели, подстрекатели. Опять и Москва, как некогда Петербург, превращается в груду «кубариков». И опять — карета, «пересекающая пространство безвестности». И опять — странные лица, рожи, гримасы, вещи, меняющие очертания, грозящие кариатиды, «головки осклабленных фавнов», вырезанные на мебели.

Опять вместо разговоров — обрывки, обмолвки, лепеты, шепоты — «мешень из мыслей».

«— Стой-ка ты...
— Руки загребисты...
— Не темесись...
— А не хочешь ли, барышня, тельного мыльца?
— Нет.
— Дай-ка додаток сперва...
— Так и дам...»

Или еще: разговор с прислугой:

«— Вы, в корне взять, Маша?
— А как же-с!
— Вы варите кашу нам?
— Кашу варю, ну?
— Он — Яша?
— Ну Яша, а что?
— Он — без каши?

Фырк, фырк!

— Ну, так вот-с!

И — прочел:

Прекрасная Даша, —
Без каши ваш Яша...
А каша-то — наша!
А варит-то — Маша!»

И снова — стишки, сочиняемые героями, присылаемые по почте, носящиеся по городу, сеющие сплетню и излюбленную «невнятицу». И бесконечное множество каких-то фантомов, проносящихся по страницам романа, — фантомов шушукающихся, подглядывающих, предупреждающих, доносящих, творящих дикости. Бог весть куда и зачем проносятся здесь уроды и маски с дикими именами и неправдоподобными ухватками: карлик Кавалькас, Кавалевер, генерал Ореал, Цецерко-Пукиерко, мадам Миндалянская, мадам Эвихкайтен, Айвазулина, Бабзе, Ветмашко, Глистирченко-Тырчин, Икавшев, Капустин-Копанчик, Нахрай-Харкалев, Ослабабнев, Олябыш, Олессерер, Пларченко, Плачей-Пеперчик, Шлюпуй, Убавлягин, Уппло, Федерцерцер, доцент Лентельпель и т. д.

Я выписал лишь немногие имена, не все. И в хороводы призраков, увеличивая фантасмагорию, врываются имена исторические. Как и в «Преступлении Николая Летаева» появлялись Усовы, Ковалевский, Анучин, Веселовский, Янжул и прочие, а в «Петербурге» — Плеве, так в «Москве» перед нами проносятся, не вмешиваясь в ход событий и на него не влияя, — Брюсов, Поль Буайе, Петрункевич, Пуанкаре, Милюков, Анучин, Рачинский, Лопатин, Каллаш, Шенрок *.

---

* Ср. исторические имена в «Первом свидании».

Если «сбросить со счетов» все эти миражи, если вышелушить из хоровода *небывших* событий «Москвы» события подлинные, реальные, то получим: все призраки здесь возникли из самой микроскопической реальности: скверный мальчишка ворует у отца книги, движимый своим распаленным вожделением. Это и есть «преступление Дмитрия Коробкина», а все намотавшиеся на преступление бреды суть лишь его последствия. Вся эта дрянь, со всеми Мандро и со всеми интригами шпионов — только дрянная эманация Митиной души. «Утрачена ясность», — неоднократно жалуется профессор Коробкин. Да, утрачена: атмосфера романа замутнена с того момента, как Митя совершает свой небольшой проступок — прообраз великого преступления, которое он носит в душе. Этот Митя Коробкин такой же потенциальный отцеубийца, как Николай Аблеухов, страдает манией преследования: результатом его предательства. За ним гонятся тени, герои «Москвы» — Эриннии его потенциального отцеубийства.

Это все и есть настоящая тема беловских романов. Ни 1905 год («Петербург»), ни 1914 («Москва»), ни 1917 (в который, по-видимому, будут происходить дальнейшие события, нам еще не известной части романа) — тут ни при чем. Исторические даты и события связаны с темою внешне и механически. По существу — излюбленная тема Андрея Белого не нуждается ни в каком историческом или квазиисторическом обрамлении. Сам Андрей Белый в «Преступлении Николая Летаева» сумел же наметить свой замысел в обстановке, лишенной какой бы то ни было связи с войной или революцией. Тему о мании преследования разрабатывал он и в «Записках чудака», также по существу не связанных ни с какими потрясениями общественными. А еще ранее, давно уже, манией преследования переболел герой «Третьей симфонии», математик, приват-доцент Хандриков*.

Андрею Белому только кажется, будто в «Москве» изображает он какое-то столкновение «свободной по существу» науки с капиталистическим строем. Ни наука, ни капитализм на самом деле тут ни при чем, да и нет никакого прежде всего столкновения: есть «серия небывших событий». И есть — дела совершенно «домашние»: отцеубийство, предательство и мания преследования. Различные варианты этих основных тем и показывает Андрей Белый в ряде романов-вариантов, почти не меняя своих основных персонажей.

Роль гнусных разлагателей, темной силы, губящей семью Коробкиных и покушающейся на жизнь главы дома, ныне приписана «капитализму» в лице Мандро. Не забудем, что точь-в-точь ту

---

* Любопытно сравнить любовные переживания Николая Аблеухова с переживаниями героя «Четвертой симфонии».

же роль в «Петербурге» исполняют революционеры, покушающиеся на сенатора Аблеухова. Если в «Москве» отцеубийца Митя работает на буржуазию, то ведь в «Петербурге» точно такую же работу выполнял «подлец» и отцеубийца Николай Аблеухов — по заданиям революционеров. Наконец, та самая роль невинной жертвы, которую в «Москве» выполняет Коробкин, выполнялась в «Петербурге» сенатором Аблеуховым. Поэтому если мы вместе с Андреем Белым признаем, что «Москва» — апофеоз «свободной науки» в лице старика Коробкина, то, будучи последовательны, мы должны будем признать «Петербург» — апофеозом царской бюрократии в лице сенатора Аблеухова, друга и единомышленника покойного Вячеслава Константиновича Плеве. Такова оказалась бы «социальная значимость» романов Белого, если бы мы вздумали с ней всерьез считаться. Но этого делать не следует, ибо, конечно, вовсе не социальные и не политические проблемы занимают Андрея Белого.

## Владислав ХОДАСЕВИЧ

### <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Крещеный китаец

Изд. «Никитинские субботники». Москва, 1927

В своей статье «Аблеуховы—Летаевы—Коробкины» (см. «Современные записки», кн. XXXI) я говорил, между прочим, о романе Андрея Белого «Преступление Николая Летаева», некогда печатавшемся в тех же «Современных записках»[1]. Печатание «Преступления Николая Летаева» было внезапно прервано самим автором на XIII книжке журнала, где, под последней из напечатанных глав романа, читаем слова: «Продолжение следует».

Пишучи свою статью, я не знал, недокончено «Преступление Николая Летаева» или же только недопечатано. Однако ж я рассматривал «Преступление» как одно из звеньев в цепи беловских романов-вариантов, объединенных темою «потенциального отцеубийства»: прочими звеньями я называл «Петербург» и «Москву». Установив разительное сходство действующих лиц и их взаимоотношений во всех трех романах, я указывал, что Котик Летаев, герой «Преступления», Митя Коробкин (герой «Москвы») и Николай Аблеухов (герой «Петербурга») суть лишь варианты одного персонажа — преступного сына. Отметив в точности, в чем именно заключается преступность Николая Аблеухова и Мити Коробкина, я писал: «“Преступление Николая Летаева” не напечатано полностью... Но по заглавию мы вправе заключить, что сюжетной осью романа должно было явиться какое-то преступление, совершаемое маленьким Котиком... Совершить преступление Котику предстояло».

Недавно вышедший в Москве «Крещеный китаец» оказывается не чем иным, как тем же «Преступлением Николая Летаева». В «Крещеного китайца» вошли все главы, напечатанные в «Современных записках», а также ряд глав, не появившихся, сколько нам известно, в печати[2], но публично читанных автором в петербургском «Доме Искусств» весной 1921 года. Однако и в нынешнем дополненном виде «Крещеный китаец» («Преступление Ни-

колая Летаева» тож) остается в сюжетном отношении вполне фрагментарным. Вероятно, сознавая это, автор и убрал подзаголовок «роман». Правда, теперь в некоторых местах уже несколько отчетливее намечаются возможные очертания будущего «преступления», но все же произведение Белого обрывается, не достигнув того момента, когда преступление приняло бы более или менее конкретные формы. Как и «Преступление Николая Летаева», «Крещеный китаец» есть еще только экспозиция романа: изображение летаевской семьи.

В «Крещеном китайце» мы имеем дело с произведением хотя и допечатанным, но не доконченным. Несомненно, что это и побудило Андрея Белого заменить первоначальное заглавие: нельзя было по-прежнему называть «Преступлением» вещь, в которой дело до преступления не доходит. По-видимому, это преступление (быть может — в несколько измененном виде) перенесено автором в «Москву». Теми же причинами объясняется и то, что теперь автор вовсе отбросил предисловие к роману, напечатанное в «Современных записках»: в том предисловии заключалось обещание изобразить преступление Котика. Что касается нынешнего заглавия, — оно довольно случайно. По-видимому, оно механически заимствовано из последней фразы: «папа — крещеный китаец». Благодаря этому в «Крещеном китайце» центральным лицом становится отец Котика, а не сам Котик, как, очевидно, должно было быть в «Преступлении Николая Летаева».

Таким образом, операция, предпринятая Андреем Белым, ничего не меняет в начертанной мною схеме его замыслов. Напротив, то обстоятельство, что для «Москвы» выделена из «Преступления Николая Летаева» его главная тема, — лишь подтверждает мою мысль о «стабильности» этой темы у Андрея Белого.

О том, что «Преступление Николая Летаева» не закончено, надо пожалеть. Там Андрей Белый, видимо, намеревался подойти к своей теме гораздо глубже, нежели в «Москве» или в «Петербурге», показать преступность не только в проявлении, но и в самом ее зарождении. Нельзя не отметить также, что «Преступление Николая Летаева» (или, по-нынешнему, «Крещеный китаец») по манере письма несравненно тоньше «Москвы», в которой те сложные и тонкие приемы, которые были найдены в «Преступлении», — доведены до лубка.

## Б. ЭЙХЕНБАУМ

### «Москва» Андрея Белого

Часть I — «Московский чудак». Часть II — «Москва под ударом». М., «Круг», 1926

На 28-й странице «Московского чудака» (первой части первого тома) дочь говорит матери: «Маман, говорите по-русски, а то простыни превращаются в *анвелопы* у вас».

Я уверен, так называемый читатель, дойдя до этих слов, самодовольно закроет книгу и, язвительно улыбнувшись, повторит ехидно: «Да-с, мосье, *анвелопы* у вас! Читайте сами».

А потом библиотекари, подсчитав по анкетам и требовательным листкам, признаться должны будут, хоть и смущенно: «"Москва" А. Белого не читается».

Да и как же иначе? Прочитать «Москву» А. Белого — огромный труд, головоломнейшая задача. Зачем же читателю мучить себя? Зачем ему немногие часы, остающиеся от государственной службы, отравлять такой тяжелой и бесполезной (бесплатной то есть) сверхурочной работой? Ведь не читает же он на сон грядущий (если не математик) дифференциальное исчисление? И какой же вывод отсюда? А никакого — кроме того, что дифференциальное исчисление нужно для математики, а математика нужна не менее бухгалтерии, хотя бухгалтеры ею и не увлекаются.

Почему же, наконец, не сказать: есть литература для читателя и есть литература для литературы? История потом переставляет все по-своему — это ее дело; я говорю о сегодняшнем. «Социальный заказ» может быть и *внутри* литературы — и с читательским или «даже государственным» может он не совпасть. В литературе, если она дело живое, творческое (а это ведь, кажется, так?), должны быть свои открытия и свои эксперименты, неожиданные и не для всех сразу понятные. Надо отличать этот заказ от моды, от «потрафления»: литературу от «Ленинградодежды».

Да, весь роман А. Белого написан словесными «анвелопами».

«Ропотень креп: кто-то крышу ломал; и — бамбанила: вывни ветров! Улыбнулося небо к закату: простором лазоревым; туча разинулась солнышком; день стал сиянским денечком: на миг искроигрием ледени бросились в нос все предметы... И дождь, Сверкунчишко Терентьевич, затеньтеренькал по крыше; и стал переулочек не Табачихинским, а Сверкунчихинским; Камень Петрович стал Камнем Перловичем; камни и крыши испрыскались дождичком. Забирюзовились воздухи».

Где же читателю добраться сквозь эти «анвелопы» до фабулы? Он и до смысла слов не доберется. У кинорежиссеров есть хороший термин, магически уничтожающий всякий оригинальный замысел: *не дойдет*. Что было бы, если бы этим принципом жило искусство? Оно действительно так и не *дошло* бы до нас, как не доходят многие фильмы.

А если он, минуя все «анвелопы» (добираясь до содержания), и доберется наконец до фабулы, то что же его ожидает? Банальная схема уголовного романа — профессор, документы, шпион-негодяй. Не стоило трудиться.

Ну и что же?

А то, что, конечно, роман А. Белого — событие огромной литературной важности, которое можно приравнять только к какому-нибудь научному открытию. Здесь А. Белый не только эволюционирует, развивая свои прежние принципы, но и смело вступает на путь, намеченный удивительной прозой Хлебникова. Это уже не просто «орнаментальная проза» — это совершенно особый словесный план, это своего рода выход за пределы словесных тональностей: нечто по основным принципам аналогичное новой музыке. Уже нет «описания» как такового (с разделением на «слово» и «предмет»), как нет и «повествования». Вы оказываетесь в совершенно своеобразной, чисто словесной атмосфере, которая кажется неразложимой. Откровенно метризованная (даже в диалоге!), проза эта, насыщенная новообразованиями и всевозможной словесной игрой, кажется абсолютно в себе замкнутой — абсолютным словом.

Роман А. Белого обращен к литературе — и этим он сразу страшно повышает наш сегодняшний уровень. Пусть читатель с негодованием отбросит эту книгу — он будет прав, но литературе этого жеста бояться нечего. Я согласен на дискуссию: нужно ли писать только такие вещи, которые нравятся «читателям»? Иначе говоря: можно ли понимать «социальный заказ» как заказ «читательский»? Или у литературы, как и у всякого другого искусства, есть свои исторические заказы, которые до читателя «но доходят» и не могут «дойти»? Еще иначе говоря: анкета или история?

## П. М. БИЦИЛЛИ

# О некоторых особенностях русского языка

По поводу «Москвы под ударом» Андрея Белого

Приведу наудачу несколько мест из недавно вышедшего произведения А. Белого «Москва под ударом» (1926 г.).

> Поземица снежная перевивала волокна под ноги; расстались два дома; меж ними писались запахи метели; мутнел переклик расстояний; кривой переулок разглазил фонариком; вот — и заборик с приметами снега.
>
> В окне дозиратель вскочил, прилипая к стеклу старобабьим своим подбородком; взял лампу, пошел отворять; прокащеила пастень в окне световом, переломанная на гнилявом заборике; два растрепанца в тени приворотенки лясы точили.
>
> Переулочек жаром горел; вонький дворик подпахивал краской; маляр облиловил фасад; затрухлели, лущась, щербневатые почвы, желтевшие дикою редькой; Дрехлена Ягинична вешала рвани и дрени; в заборный пролом, над которым зацвикала птичка, открылись вторые дворы — с провисением стен, с перекривами крыш...; свинья, задрав визглое рыло, там чвакала в млякоти; прела конюшня под ласткой...

Так написан сплошь целый том в 248 страниц. Можно представить себе, какое раздолье будет для редакторов академического издания сочинений А. Белого, когда он станет классиком: после каждого второго или третьего слова поставить sic! в скобках, а под текстом сноски с толкованиями.

Разумеется, такого рода писание — юродство и заключает в себе элемент издевательства над читателем и над языком.

Называя манеру А. Белого юродством, я, однако, не вкладываю в эту формулу ничего осуждающего. Мирское юродство А. Белого имеет свою параллель в юродстве религиозном, составляющем специфическую черту восточно-православной, а в особенности русской, религиозности (см. об этом тонкие замечания Г. П. Федотова в его недавно вышедшей книге о русских святых)[1]. Юродство

не было чуждо и Западу, но только там оно подавлялось, во всяком случае, вводилось в границы. Св. Франциск начал с юродства и сам себя называл юродивым — Idiota. Idiota значит буквально — человек «сам по себе», не такой, как прочие люди. Таким образом, юродство граничит с еретичеством («свобода выбора»), но оно не то же самое, что еретичество. Еретик «самоутверждается»; юродивый же старается самоумалиться, быть возможно менее привлекательным. Таково и «мирское», «светское» юродство. А. Белый, несомненно, сознательно добивается того, чтобы вызвать в читателе раздражение по отношению к автору. Но психологическая особенность юродства состоит в том, что юродивый, отталкивая — привлекает, самоумаляясь — импонирует, косноязычно бормоча — вещает. Писательское юродствование А. Белого никак нельзя определить как просто никому не нужное коверкание языка, ибо этому противоречит тот факт, что как ни неприятно читать «Москву под ударом», от этой книги трудно оторваться и невозможно отделаться от произведенного ею впечатления. Юродствующая стилистическая манера А. Белого является у него приемом достижения художественной выразительности. В одном месте он описывает падение камня в пруд: «Отблеск серебряный тронулся; пруд передернулся: блесною излива; и — зеленоного стрельнула лягушка: туда: пузыречек серебряный глюкнул из глуби; паук водяной, неподвижно распластанный, — прочь устрельнул: под купальню, пропахшую очень горькой ольхою и плесенью». И. А. Бунин написал бы иначе, употребляя только самые обыкновенные слова, и достиг бы не меньшей выразительности, а может быть, и большей. Но, в конце концов, по слову Фридриха Великого — каждый волен спасать свою душу «a sa façon» *.

Писание А. Белого представляет интерес с одной, особой стороны: оно служит убедительнейшим доказательством, что писательское юродство для пишущего по-русски возможно. Произведение, подобное «Москве под ударом», не могло бы появиться ни на каком другом языке. Чуть ли не половина слов — а может быть, и больше — автором выдуманы, «сделаны», но понятно решительно все. Таким образом, в литературной, если можно так выразиться, плоскости воспроизводится та же индивидуальная особенность русской культуры, русского жизненного стиля, какая засвидетельствована в области религиозной жизни. Западноевропейские языки не терпят никакого языкового юродства, как Западная Церковь не терпит юродства религиозного. Русский язык терпит. В русском языке от любых слов одной категории можно производить слова любой другой. Это совсем не то, что в английском языке, где у имен и глаголов одна и та же внешняя форма и где по-

* «на свой манер» (*фр.*).

этому смысл слов определяется в каждом данном случае тем, что перед ним стоит: to или the, или же, наконец, просто его местом во фразе. Для того, что называется «духом» русского языка, характерна способность любого «корня» обрастать любыми приставками, суффиксами и окончаниями, — точнее говоря, не «корня», а слова. У А. Белого есть глаголы *задетиться, зауютить*; есть *«пронежнела глазами»* и *«звездея глазами»*, *проядовитила, забелогрудилась* (о ласточке), *«зеленожелезились крыши»*. Автор, как видим, образует новые глаголы не только от отдельных имен, но и от имен вместе с прилагательными. С неменьшей свободой он создает отглагольные существительные. У него есть: *доцветенье, сжелтение, сгнитие, посиденье, вгнетание, вгрызение* и т. п.

Это может нравиться или не нравиться, но тут ничего не поделаешь: эти слова, раз мы их понимаем, тем самым уже составляют языковой факт. Они сами собой включаются в словарь русского языка, — нужды нет, что, быть может, их никто никогда больше не употребит: ведь и в словаре Даля есть множество слов, в общее употребление не вошедших, но вполне понятных и потому имеющих право на существование. Если кому-нибудь это захочется, он может ими воспользоваться. «Я повсеградно обэкранен» Игоря Северянина[2], может быть, и безвкусица, но это — по-русски.

Ровинский («Русские народные картинки», V, 56 сл.)[3] заметил, что в русском языке «выработалось особое свойство, по которому из каждого существительного имени *боевой* глагол можно сделать», и приводит такие «боевые» (т. е. означающие битье) глаголы, которые ему удалось услышать: *отстаканить, наегорить спину, припонтийстить*. Он считал это свойство языка, так сказать, вторичным, — результатом «повального битья». Но наблюдение Ровинского следует обобщить. «Кому бы это вздумалось, — говорит он там же, — из Понтийского Пилата и из Егория Храброго глаголы выделать». Он имел в виду именно эти, «боевые» глаголы. Но рядом с *наегорить* есть еще и *объегорить* — глагол, к битью отношения не имеющий.

Из всех современных европейских языков несколько приближается в этом отношении к русскому один лишь немецкий. Такой семантический знак, как heit, имеет в немецком языке весьма широкое употребление. Ни на один романский язык нельзя перевести одним словом немецкое Ichheit. На русский можно: *ячность* — это слово есть в новейшем русском философском языке. Но все же границы в словотворчестве в немецком языке теснее и крепче защищены. В русском же, собственно говоря, нет никаких границ. А. Белый это доказал. В параллель этому стоят еще и некоторые другие особенности русского языка. В русском языке возможны и существуют — самые разнообразные виды стихосло-

жения. Ломоносов и Тредьяковский считали, что единственное, соответствующее строю русского языка стихосложение, это — тонико-силлабическое. На самом деле, не менее соответствует ему и чисто силлабическое (без счета и порядка ударений) и чисто тоническое (без счета слогов) стихосложение. Они же считали, что основными русскими метрами являются ямб и, в особенности, хорей. И действительно, строй прозаической русской речи держится на хорее. Но стихотворный язык допускает самое широкое употребление и трехдольных метров (Лермонтов, Некрасов, Блок, народная песня).

Нет сомнения, что это не случайно. Богатство возможностей русского языка находится в соответствии с тою «широкостью» русской натуры, о которой говорил Достоевский и которая внушала ему столько же восхищения, сколько и тревогу, и желание «сузить» русского человека[4].

*1931 г.*

## Тициан ТАБИДЗЕ

## Андрей Белый

Андрей Белый и Александр Блок — «два трепетных крыла» русского символизма. Недаром воспоминания Андрея Белого о Блоке разрастаются в эпопею[1] и объемлют историю русской поэзии начала века. Это — не воспоминания в обычном смысле слова, а разговор с самим собой, наедине. В этой эпопее Андрей Белый вспоминает необычайную историю встречи двух поэтов, историю сиамских близнецов, которым потом пришлось вынести на своих плечах последующую поэзию; здесь в качестве действующих лиц выступают: петербургские туманы, снежная Москва и шахматовские зори.

Нередко Андрея Белого отмечают чертами гения — и это не только в узком кругу символистов, где впоследствии у него оказалось больше врагов, чем друзей, а совершенно в других писательских слоях.

Роман Андрея Белого «Петербург» до сих пор остается непревзойденным в русской литературе: Вячеславу Иванову показалось, что в петербургских рассказах Гоголя он нашел ключ к «Петербургу» и вообще к творениям Белого[2], но теперь становится ясным, что Андрей Белый открывает совершенно другие, до сих пор неизвестные шифры письма.

Влияние Андрея Белого на современную русскую прозу весьма велико, и вряд ли найдется сейчас писатель в прозе, который не прошел бы сквозь Белого, как раньше проходили сквозь Гоголя и Достоевского.

Недавно сообщалось, что выходит литературный памфлет Альвэка «Нахлебники Хлебникова»; по всей вероятности, автор будет пытаться доказать, что футуристы всех формаций — «Нахлебники Хлебникова», т. е. идут от него[3]. Однако это трудно будет доказать, во-первых, потому, что сам Хлебников косноязычным ушел в могилу, не успев выявить поэтические замыслы, которых у него безусловно было в достатке, а во-вторых, очень сомнитель-

на продукция оставшихся футуристов, чтобы в них искать кристаллизацию мутного начала Хлебникова.

С таким же правом многих писателей современников, включительно до футуристов, можно назвать нахлебниками А. Белого, но кормиться этим хлебом не так уже просто. И целые легионы этих эпигонов не могут перейти вброд и безнадежно засоряют литературу.

Для Андрея Белого символизм никогда не был фетишем, его ищущий дух никогда не мог остановиться на застывших формах искусства, подвиг его жизни и писательства — это открытие новых путей творчества. Ведь он не сейчас, а давно осмеял ортодоксальный французский символизм Малларме и Реми де Гурмона[4]. Он и призвание русского символизма видел в других откровениях и старался вскрыть его национальную природу.

Флобер думал, что мистицизм обусловливается отсутствием формы. «Если бы не любовь к форме, я был бы великим мистиком», — писал он кому-то, но и он все же предпочитал «жить, как обыватель, а мыслить, как полубог»[5].

Из всех русских поэтов последних лет Андрей Белый больше всех занят формой. Ему принадлежат многочисленные труды о природе русского стиха; он на самом деле «проверял алгеброй музыку»[6], ведь недаром он сын профессора математики и сам не на шутку учился математике, хотя знает, «что биология теней еще не изучена»! Ведь и он мог сказать, как Эдгар По, что поэму можно написать с конца[7], как китайцы строят дом наоборот! Ведь недаром он свою последнюю книгу посвящает архангельскому крестьянину Михаилу Ломоносову именно из-за математики. Но знание формы не то что убило его замыслы, а, наоборот, оплодотворило их.

Воспитанному на французских символистах Иннокентию Анненскому казалось, что Андрей Белый пишет, не думая[8], но ему не пришлось дожить до настоящей зрелости Андрея Белого, чтобы самому убедиться, как выстрадал писатель Россию в «Петербурге».

Кажется, что не один человек писал все эти вещи, порой так непохожие друг на друга: «Золото в лазури», «Возврат», «Симфонии», «Арабески», «Луг зеленый», «Сребристый голубь», «Петербург», «Котик Летаев», «Москва под ударами», «Записки чудака», «Эпопея», «Крещеный китаец» и др. Но все эти вещи проникнуты одним духом, хотя и написаны по-разному. Есть здесь какой-то суровый монтаж духа, что чувствует даже непосвященный. Здесь как будто нет жизни — есть одно сплошное вдохновение и слышатся:

Глухие времени стенанья,
Пророческий, прощальный глас...[9]

В России никто из символистов не был так подготовлен к Октябрьским потрясениям, как Андрей Белый и Александр Блок. Они на заре своей творческой работы почувствовали подземное течение и гул новых землетрясений: и Лиссабон, и Мессина[10] только подчеркивали заранее виденное (в музыке этот путь проделал Скрябин), и они это почувствовали как прелюдию к Октябрьскому пролому.

Разве найдется во всей дооктябрьской русской литературе такое прозрение, как в «Петербурге». Это новый Патмос[11], откуда разносится голос возвещения:

«Милостивые государи и государыни!..

Что такое русская империя наша?»

И в «Петербурге» рассказана с потрясающей конкретностью эфемерность русской бюрократии и инфернальное бытие старого Петербурга. Здесь есть тоска о новом восходящем солнце. И Цусима, и Калка, и Куликово поле...

В «Петербурге» дан в еще невиданной форме 1905 год: «Когда в Кутаисе в театре публика кричала — граждане», а в Тифлисе околодочный нашел бомбы. Когда от Архангельска до Колхиды и от Либавы до Благовещенска слышится Октябрьская песня 905 г.

После «Петербурга» становится ясным и дальнейший путь Андрея Белого.

Раз как-то он до революции жизнь сравнил с мчавшимся поездом, у которого обезумел машинист. Поезд мчится с адской скоростью: в закрытых вагонах сидят пассажиры, которые не чуют грядущую катастрофу: здесь Чехов ноет и занят будничными делами, в окно выглядывает Ибсен в предчувствии катастрофы, но Гоголь в мертвой хватке уже вцепился в обезумевшего машиниста[12]. И Блок и Андрей Белый жили в предчувствии грядущих бурь, и понятно, почему из всех видных русских писателей после Октября они остались в России и не расстались с народом.

Андрей Белый так выразил смысл Октябрьского переворота. Когда цыпленок вылупливается, над ним рушится небо — из разбитого яйца рождается новая жизнь. Ведь только филистеры испугались Октябрьских дней. Здесь слышится хвала новой жизни, а не то гадкое, смердяковское хныканье, «что цыпленки тоже хочут жить»[13].

И Александр Блок в своих «Скифах» во время Брест-Литовска[14] нашел слова, которые похожи на манифест Совнаркома в ленинские дни:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира —
В последний раз на светлый братский пир,
Сзывает варварская лира...

И А. Белый почувствовал великий подвиг народа русского:

И ты, буревая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия,
Мессия грядущего дня!..[15]

Полного созвучия с современностью, может быть, у Андрея Белого и нет, но здесь именно и выявляется «маленькое неудобство профессии», а величие имеет еще больше неудобств. Но созвучность Андрея Белого гораздо больше приспособляемости и серединности т. н. присяжных попутчиков.

В последнее время Андрей Белый еще больше углубился в дебри творчества, он порой непонятен и для писателей, очевидно, он ищет новых симфоний и новых шифров, но литература идет по его магистрали, и никогда формалистам, в том числе и В. Шкловскому, не удастся обнажить приемы творчества Андрея Белого[16].

Андрей Белый и Александр Блок — две кариатиды, которые держат на своих раменах дооктябрьскую литературу и которые нашли пути послеоктябрьской России, приветствуя в революции великое начало труда и мира.

## А. ВОРОНСКИЙ

### Мраморный гром

(Андрей Белый)

I

В «Петербурге» у Андрея Белого есть прелестные страницы о детстве и о журавлях. Николай Аблеухов, опустошенный, одинокий, затерявшийся среди каменных громадин столицы, в перепутанных линиях ее улиц и проспектов, объятый мглой и туманами, неожиданно вспоминает о детстве. Голос детства звучит ему как старая забытая родина. Этот голос невнятен, но дорог и мил:

> ...как невнятно над городом курлыкание журавлей, он так же невнятен; высоко летящие журавли — в грохоте городском горожане не слышат их; а они летят, пролетают над городом, — журавли!.. Где-нибудь, на Невском проспекте, в трепете мимо летящих пролеток и в гвалте газетчиков, где надо всем поднимается разве что горло автомобиля, — среди металлических этих горл, в час предвечерний, весенний, на панели, как вкопанный, встанет обитатель полей, в город попавший случайно; остановится, — кудластую, бородатую голову набок он склонит и тебя остановит... вздохнет: «там... кричат... журавли...» Оба вы поднимаете голову. Поднимает голову третий, пятый, десятый... Вокруг целое кольцо любопытных; у всех подняты головы, и тротуар — запружен; городовой пробирается; и нет; не сдержал любопытства; остановился, голову запрокинул; он — смотрит. И ропот: «журавли». «Опять возвращаются...» Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовой мостовой, над толпой — предвесенний тот образ, тот голос знакомый?.. И так голос детства! Он бывает не слышен; и он есть; курлыкание журавлей над петербургскими крышами — нет-нет — и раздастся же! Так голос детства!

Этот мотив о детстве, о забытых, о радостных и грустных, об освежающих впечатлениях для Андрея Белого совсем не случаен. Белый с удивительным искусством умеет рассказать о них. Вот маленький седенький старичок Аполлон Аполлонович выбивает ладонями такт, плавно выступает, отсчитывает шажки, прогули-

вается направо и налево; он обучает Коленьку танцам. Вот трубочист, поражающий Котика Летаева своей отвагой — он бродит над трубами. Вот самоцветная звезда летит к засыпающему ребенку на постель. Вот воспоминание о матери Котика, с похудевшим лицом, с гордой родинкой, с немного обиженным ртом, с перловыми зубами, с полуизогнутыми черными ресницами глаз. Вот отец Котика — профессор математики, обдумывающий рациональные способы житья-бытья... в укромном месте. Вот профессор Задопятов, бездарность, пошляк, страдавший зобом величия, — на шестьдесят первом году своей жизни он открывает в себе «маленького, очаровательного пупса», готового бежать в детский сад; это превращение изображено Белым с несравненным мастерством. Мы верим писателю, когда он напоминает нам о девушке, — она закрывает рукой лицо любимому, и сквозь прозрачную кожу видно тогда на свету, как красным сиянием в ней разливается ее кровь. Прекрасны и эти белые, красные, зеленые избы с третьим чердашным под крышей окном, бьющим по глазам солнечным отражением, — это прохладное озеро, оно поплескивает студенцом, а рыболов у самой воды останавливает свой полет и бьется на одном месте белоснежным, острым крылом; и этот *мраморный* гром, ворчащий будто на самой земле; и эти лиловые вечера, грустные от зеленорогой луны. От этих очаровательных картин, сцен, мелочей веет жизненным, чудесным и осенним, словно от антоновки. В них необычайная утонченность, острота, выразительность и своеобразие художественных восприятий соединяется с наивностью, с простотой, граничащей с чем-то детским и непосредственным; Белый богат ими и щедр на них, как, может быть, ни один из современных писателей. Они рассыпаны у него всюду, в любом романе, в повести, в дневнике в изобилии. То, что у значительного художника сверкает редким, драгоценным и скупым украшением, у Белого разбросано без всякого расчета, как-то само собой, как будто все это обычно. В этих счастливых местах нет и намека на мистику. Они насыщены данным нам миром, самостоятельным и прекрасным независимо от наших впечатлений.

И вдруг эти куски закрываются. Далекий и полузабытый голос перестает звучать, и как будто уже и в самом деле не было и нет его обладателя; в темной, в зловещей и холодной пустоте встают мрачные ледяные комнаты, коридоры, улицы, проспекты, в них — одинокий, оставленный, забытый всеми, с последним смертным отчаянием человек; возникает что-то огненно-хаотическое, бьющие адские пламенные, испепеляющие вихри, бешено и ослепительно крутящиеся спирали, пучатся и лопаются в грохотах огромные шары; действительность раскидывается, распахивается безобразнейшим бредом, чудовищными и неправдоподобными снами, — грозными библейскими видениями пророка Иезекииля;

нас пытаются ввести в особые, запредельные, немыслимые, потаённые миры. которые невозможно представить, о которых нельзя рассказать обычным человеческим языком; словно террориста Александра Ивановича, — нас окружают какие-то хари, гады с пакостными отпечатками; они гадят глазами, каждым своим словом, движением, они совершают кровавые, бессмысленные, гнусные и омерзительные дела. Полно — люди ли они, или это вочеловечившиеся адовы исчадия? Мелькает бессмысленнейшее слово, будто бы каббалистическое, а на самом деле черт знает каковское «енфраншиш», нам будто предлагают бороться при помощи его с мраком, с нечистью; енфраншиши разрешаются в бессмыслицы, во что-то магическое, колдовское, шаманное. И неожиданно: Кант со строгими категориями чистого разума, Риккерт, немецкие мыслители, точные науки, математика, — попытки набросить на раскалывающийся, разлетающийся космос сеть бесстрастных логических схем, жажда осмыслить окружающее, взвесить, размерить с точностью, с аккуратностью и с упорством педанта, разложить все по клеточкам, чтобы все находилось, покоилось в строжайшем порядке. Еще несколько страниц, и уже вперил в вас пронзительный и едкий свой взор Гоголь; в сознании запечатлеваются человеческие нетопыри Аблеуховы, губастые и липкие Липпанченки, сребророгие Мандро, чванливые и пошлые Задопятовы, дико блещет очами столяр Кудеяров — не то он потомок колдуна из «Страшной мести», не то хитренький хлыстовец Распутин. Все они более жутки, чем смешны. Бессмысленное енфраншиш воплощается в чёрта Достоевского; мы переброшены в смутные, в сложные душевные пространства, мы блуждаем в запутаннейших психологических лабиринтах; мы отягчены, утомлены этими блужданиями, готовы запутаться — и вот, будто синий просвет, там кто-то печальный, грустный, поникший, задумчивый: может быть, он несет с собой успокоение, примирение, освобождение от душевных бурь, тяжестей, от злой мороки? Но и он уже расплывается неясным пятном, скорее всего его и не было. Кто же был и есть? Был и есть сам автор. Это несомненно. Во всем остальном можно вполне законно усумниться. Он и есть тот странный, безымянный герой, который на мгновение является в толпе, снующей по петербургским линиям и проспектам. Мы не посвященные. Может быть, этот незнакомец открывается в антропософских мистериях лишь избранным. Это вполне возможно. Мы не посвященные. Нам видно только одинокого, грустного и одаренного человека, выпавшего из эпохи, как выпадает из колыбели ребенок, оставленный без присмотра матерью.

Андрей Белый вполне владеет тайной художественного изображения наиболее радостных, глубоких, жизнеутверждающих реальных начал бытия, но эта особенность его, как художника,

сплошь и рядом не воспринимается, не замечается. Счастливые куски постоянно затемняются ненужными домыслами, сухим рационализмом, бредом, трансцендентальной символикой, психологической перепутаницей.

Почему же этот поистине замечательный и редчайший писатель испытывает так часто эти крушения, переживает срывы и задыхается от мертвенных вымыслов?

## II

Андрей Белый часто возвращается в своих произведениях к детству. О детстве написаны его «Котик Летаев», «Крещеный китаец». «Котик Летаев» испорчен бесплодной попыткой заглянуть в дорожденную страну, восстановить память о памяти, рассказать о состояниях, когда в ребенке еще нет сознания, нет разделения на «я» и на «не-я». Задача неразрешимая:

> ...и сознание было: сознаванием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространств ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия — щупать: внутри себя... дальнее; ощущение сознания лезло: внутри себя... внутри себя — достигалось смутное знание.

По поводу этих и подобных мест — а ими «Котик Летаев» перегружен — можно сказать лишь словами — да простит нам писатель — словами памятного Кузьмы Пруткова: нельзя объять необъятного[1]. Самое же подозрительное в этих ухищрениях то, что Котик Летаев формируется, думает и чувствует слишком по Рудольфу Штейнеру. По-видимому, Белый хотел изобразить, как эфирное и астральное тело, согласно учения Штейнера, входит в тело физическое. Во всем этом много придуманного, головного, навязанного рассудком, но домыслы опасная вещь для искусства, и оно плохо с ними мирится. Однако, если откинуть эти попытки, перевести описанные Белым состояния Котика на более простой и человеческий язык, дополнить их другими реальными и правдивыми художественными показаниями, станет вполне очевидным одно странное обстоятельство: *у Котика Летаева первые сознательные состояния совпали с бредовыми видениями.* «Первое “Ты-еси” схватывает меня безобразными бредами»... «ощущение мне змея»... «вот мой образ вхождения в жизнь: коридор, свод и мрак; за мной гонятся *гады*»... «переживание звука телесного голоса, как *грохота бестолочи*, переживание тела, как *бездна, в которую рухнул ты* — безобразно пухнуть и пучиться — вот посвятительный образ: в произрастание жизни»... У Котика крайняя нервная впечатлительность, обостренная восприимчивость, простой звук для него разрастается в грохот, обыкновенное зрительное

восприятие становится грозным, кошмарным видением. Едва ли также будет ошибкой сказать, что, помимо как бы обнаженной нервной системы, мы имеем дело с острыми болезненными припадками. Бредовые видения, которые изображаются в «Котике Летаеве», должны быть отнесены к болезням, — «Врезал мне все это (гадкие бреды. — *А. В.*) голос матери: "он горит как в огне". Мне впоследствии говорили, что я *непрерывно* болел: дизентерией, скарлатиной и корью, в то именно время», т. е. когда впервые Котик начал сознавать свое «я». Многие из детей бредят и болеют и скарлатиной и дизентерией, но далеко не у всех первые сознательные переживания своего «я» совпадают с бредовыми видениями. У Котика это было.

Бредовые состояния отличаются бестолочью и непрочностью. Они легко возникают, но так же легко и исчезают, сменяются другими. Если первые сознательные впечатления носят такой характер, они должны отразиться и на других состояниях, когда действительность воспринимается в более обычном и нормальном виде: первые, пережитые сознательно ощущения являются самыми сильными, яркими и глубокими. Они оставляют неизгладимые следы и в дальнейшей жизни. У Котика эти ощущения ненадежности мира составляют вторую особенность его психического склада. «Впоследствии, уж привыкнув к действительности, все боялся я, что она утечет от меня и что буду я — без действительности: вне действительности разовью миры бреда». Действительность, данная нам, крайне неустойчива; ощущения подобны тонкой коре, облегавшей земной шар в древнейшие доисторические времена, огненные лавы тогда постоянно разрывали ее, раскрывались огненные массы, и земля била потоками, морями, океанами вулканических извержений. И неизвестно еще, что есть настоящая действительность: этот ли мир огненных, воспаленных, безобразных бредов, находящихся в хаотическом, в вихревом становлении, или тот другой, наш мир, приобретший относительный порядок, устойчивость, бытийственность. «Не-я» — огневое, красное; пламенные всплески вселенной (огонь Гераклита)[2] во всякий момент готовы прорваться сквозь кору нашего сознания. Человек из темных недр своего «я» вытягивает линии, пункты, грани, он протягивает перепонку из своих ощущений, но порог сознания зыбок: вот-вот все снова сдвинется с места, понесется в пламенных, в космически-огненных, в жарких бессмыслицах. Все готово лететь. Недаром Котик называется Летаевым. «Роковые потопы бушуют в нас: берегись — они хлынут». «Бреды-факты, и мы суть действительность».

Есть еще одна своеобразная черта в восприятиях мира Котиком. Ребенок не понимает метафоры, т. е. он ее понимает буквально. Он уподобляется дикарю, который миф, символ объясняет

25 Зак. 3458

себе как подлинные реальности. Именно благодаря такому пониманию мир воспринимается и истолковывается в религиозном смысле. Лишь позднее человечество, в меру зрелости и роста своего разума, начинает на миф и на метафору смотреть как на условность. Котик тоже не понимает мифа и метафоры, подобно всем детям, но в отличие от среднего, от нормального ребенка у него и это непонимание, и эта наивность развиты несоразмерно с обычным психическим детским складом. Едва ли у кого-нибудь из писателей найдутся такие тонкие, точные, подробные и убедительные изображения этих наивных истолкований метафоры. Белый то и дело возвращается к ним и в «Котике Летаеве», и в «Крещеном китайце». К этому надо сделать еще одно дополнение: у Котика Летаева метафорические и мифологические образы возникают с поразительной легкостью. Мифологически и метафорически воспринимались Котиком не только мертвая натура вещей, но и люди, и люди прежде всего — «ярче всего мне четыре образа; эти образы — роковые: бабушка и лыса и грозна; но она — человек, мне исконно знакомый и старый; Дорионов — толстяк, и он бык; третий образ есть хищная птица: старуха, и четвертый — лев: настоящий лев; роковое решение принято: мне зажить в черной древности»... Мир метафор, мифов неустанно ткется ребенком; достаточно отцу, матери, родным, знакомым прибегнуть к уподоблению, и воображение Котика уже нагружается соответствующим метафорическим и мифологическим миром. О дяде Васе говорят, что он обивает пороги казенной палаты. А чем обивает? Может быть, войлоком, может быть, камнем. Говорят, он горбится за казенным столом в три погибели. Очень жаль дядю Васю: он сгибается — голова падает на паркет, он баками метет его, а, может быть, еще хуже — голову он всовывает между ногами и вытаскивает носовые платки — из-за фалды. Неудивительно поэтому, когда Белый пишет: «мир и мысль — только накипи: грозных космических образов; их полетом пульсирует кровь; их огнями засвечены мысли; и эти образы — мифы. Мифы — древнее бытие: *материками*, морями вставали когда-то мне мифы... ныне древние мифы морями упали под ноги; и океанами бредов бушуют и лижут нам тверди: земель и сознаний; видимость возникла в них, возникло “я” и “не-я”; возникли отдельности... Но моря выступали: роковое наследие, космос врывался в действительность... изрывалося сознание в мифах ужасной праматери; и потопы кипели».

Мир есть миф. Мифы живей реальной действительности; они — лишь ненадежная, случайная видимость; мифы — Гераклитова огненная сущность космоса; но они ужасны, они являются всегда человеку в грозах и бурях, на них роковой отпечаток темной испепеляющей древности, в каждый момент они готовы зага-

сить тусклый свет сознания, прорваться сквозь него и явить свой космический, чудовищно-страшный лик. Твердь — наше «я», сплошь и рядом безуспешно старается обуздать, взнуздать эту бешеную стихию. Она — всюду. Она — в видимом, в зримом. Потусторонний, потаенный мифологический мир здесь, на земле, в нас, среди нас. Для него не надо измышлять ни рая, ни особых небесных обиталищ. Вещи, предметы, люди, мы сами суть древние мифы; «Камо пойду от духа твоего и от лица твоего камо бегу» [3].

Вселенная Котика Летаева — вселенная грозных бредовых Гераклитовых, Фалесовых, Эмпедокловых видений. Ее нельзя считать родной, своей, ей нельзя отдаться, довериться, положиться на нее; она пугает своей сумятицей, бестолочью, мгновенными провалами, она отталкивает, встает как огненный меч архангела, стерегущего входы в потерянный рай уравновешенных чувств. Отсюда — страх и сознание своей покинутости и огромного одиночества.

Котик Летаев, живущий в бредах, в мифах, угнетающе одинок. Котик сознает себя как маленькое несчастие в мире. Отец — грохоход, тетя Дотя — кресло в чехле, дядя Вася — гад, а в конце концов жить странно, страшно и одиноко. Спасаться от всего этого бредового мифологического мира надо в себя: больше — некуда. В самые ранние годы у Котика возникает сознание, что у каждого человека есть «эдакое такое свое», скрытое от других, оно растет, зреет где-то под спудом; это «свое» тщательно прячут, хоронят, и когда оно обнаруживается, человек неожиданно оказывается совсем иным, не схожим со своей видимостью. У каждого — свои тайны. Эти тайны пугают. Прислуга Дуняша гуляет с приказчиком. Она с ним что-то делает в кухне, и это — важное. То же самое делает кухарка. Племянник отца, Кистяковский, нравится ребенку, а меж тем — он государственный преступник; некий таинственный Антонович, профессор из Киева, со своей шайкой, по уверениям отца Котика, собирается погубить Россию, — он, значит, страшный разбойник; Малиновская — зеленый ордер, она всех разобщает и обо всех рассказывает неприятные вещи; мама непостоянная и т. д. Ребенок сжимается, съеживается в щемящем одиночестве.

Не хочу сказать, что все впечатления бытия Котика сводились к бреду, к мифам, к одиночеству. В произведениях Белого, посвященных детству, есть картины, сцены, от которых веет и неподдельной радостью, крепким и наивным детским миром. Белый превосходно вспоминает о прогулках по Арбату, где летал «сереброперый» снежок, пушисто ложился, а ворона с карниза хохлилась; чудесны воспоминания об отце Котика, которыми открывается «Крещеный китаец», о матери, о Раисе Ивановне и т. д., таких страниц у Белого много; эти воспоминания давали возможность

писателю не замыкаться в круг бредовых, отшельнических настроений.

Белый не хуже любого реалиста знает разумом, что мир Гераклита и Фалеса, огненного хаоса — не имеет ничего таинственного: «может быть, — пишет он, — лабиринт наших комнат есть явь; и явь змееногая гадина: гад дядя Вася; может быть: происшествия со старухой — пререкания с Афросиньей кухаркой; ураганы красного мира — печь в кухне; колесящие светочи — искры»... Страшный «Лев» — самая обыкновенная собака, сенбернар, ее звали Львом. Белый не оспаривает реалистического толкования первых сознательных ощущений Котика, но упорно, вопреки логике и рассудку, он твердит свое, заявляя, что спустя двадцать лет странные бредовые видения вновь стали для него явью, и что «Лев» являлся ему и позже. Очевидно, бреды продолжались, и детские ощущения нашли себе поддержку и в более зрелом возрасте. Белый постоянно возвращается к ним и в стихах и в прозе.

И вспыхнула и осветилась мгла:
Все вспомнилось... Не поднялось вопроса:
*В какие-то кипящие колеса*
*Душа моя, расплавясь, протекла*[4].

Предчувствиями неизбежной, надвигающейся, надвинувшейся катастрофы, погибели вселенной, людского общества, летящих куда-то в тартарары, — проникнуты все лучшие вещи Андрея Белого.

В «Серебряном голубе» поэт Дарьяльский то ожидает второго пришествия, то ему кажется, что никакого второго пришествия не будет: возможно, что судную трубу украл с неба дьявол, и на Русь прет темная, тупая, косная сила востока своими бесовскими, хлыстовскими, распутинскими радениями. В «Петербурге» северная столица как будто есть и как будто ее нет, — нам только кажется, что она существует; скорее всего, она лишь видимость. Есть линии, проспекты, несутся роем отпечатанные книги, циркуляры, приказы, распоряжения; проносится карета Аполлона Аполлоновича, пугает по ночам прохожих красное домино, на чердаке живет Неуловимый, но все это, в конце концов, происходит в некоей математической точке и носит призрачное бытие. Петербург расплывается в гиблых туманах, в сумятице и в невнятице, в бреду. И люди — не люди, а зловещие темные тени, марионетки, гофмановские существа. Ужасная сардинница — бомба — символ злого огненного хаоса, готового нелепейшим и неожиданнейшим образом взорвать непрочную кору бытия. Явь переплетается с горячечными кошмарами, и они кажутся более реальными, чем эта сомнительная, готовая во всякий момент распасться, исчезнуть, действительность.

Сенатор Аблеухов и его сын — лишь маски: сними их — и покажется другое, дикое, разнузданное, древнее лицо монгола, недаром Аблеуховы — потомки монгольского предка. И сын, и отец оплетены линиями, логическими схемами, цепью неумолимых логических предпосылок, кантовскими категориями чистого разума, но это лишь видимость; настоящее — в старинном туранце, который воплощался много раз и снова воплотился ныне, чтобы разрушить все устои; «в испорченной крови арийской должен был разгореться старинный Дракон и все пожирать пламенем». И Андрей Белый уверен, что мы накануне великого *труса*:

> Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит; прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого *труса*, а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич.
>
> Петербург же опустится.
>
> Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет; — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима. Будет — новая Калка...
>
> Куликово поле, я жду тебя!
>
> Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о, Солнце!

«Петербург» Андрея Белого насыщен этим страхом пред огнедышащим, древним хаосом. Все зыбко, неверно, ненадежно: каменные здания, строгие циркуляры, разум, культура — все это однажды может быть поглощено огненными стихиями. Действительность подобна кольцам Сатурна, вот они разорвутся и падут в раскаленное отцовское лоно.

В наше индивидуальное «я» тоже постоянно готовы ворваться рои хаотических призраков: наш телесный состав едва-едва справляется с ними; достаточно немного ослабнуть усилию и напряжению, и душой властно овладевает огненный дракон, бреды, стихия. Самая смерть представляется Белому как разрыв, разъятие органов чувств, когда центростремительное ощущение утрачено нами, когда мы разорвались на части, и целостным является лишь сознание о разорванных ощущениях. Бешеный, дикий ураган подхватит человека и понесет в бестолково-бьющий огненный центр.

Те же самые мотивы мы находим и в последнем, еще недописанном романе «Москва» [5]. Москва Андрея Белого, старая, предреволюционная. От нее несет помойкой, тухлыми яйцами, клопами;

в ней роятся августовские кусачие мухи; в ней все «миазменно», грязно, убого. Здесь некий обыватель Грибиков ткет паутину сплетен, жалких слухов; заслуженный профессор Задопятов десятки лет изрекает всем надоевшие пошлости; знаменитей математик Коробкин старается гнусную «иррациональность помойки» и отхожего места преодолеть рациональной ясностью математических формул, игреков и иксов. Это сначала, в девяностых годах, а позже Москва — уже «дебристый» мир, невнятица, бессмыслица. Человеческие толпы бесцельно толкаются, мечутся, мелькают, бегут по улицам и переулкам. Непонятно зачем, для чего, с какой целью, но все сдвинулось с места, все перемешано; как будто кто-то перетряхнул здания, площади, улицы, и перепуганные люди несутся в страхе куда попало.

Москва под ударом: «проперли составы фасадов: уроды природы; дом, — каменный ком; дом за домом — ком комом; фасад за фасадом — ад адом; а двери, как трещины. Страшно, Москва повисла над Тартаром». Москва Андрея Белого бредит грозными, кровавыми и безумными бредами; время нависло над задопятовской и коробкинской Москвой погибельно. Но в ком воплощается эта гибель? «Петербургу» грозил восток, великий древний туранец, монгол с узкими и варварскими глазами.

Теперь Андрей Белый перестал бояться востока, древнего туранца. И востоку и западу вместе грозит разрушением с виду весьма почтенная, весьма практичная, весьма с виду культурная фигура Эдуарда Эдуардовича Мандро. Мандро — иностранец, представитель фирмы. Он — «богушка» для шестнадцатилетней Лизаши, которая считает себя его дочерью. Его костюмы отлично выутюжены, у него такие внушительные сребророгие пряди, но иногда эти пряди начинают напоминать о чёрте. Если присмотреться к Мандро, нетрудно будет убедиться, что за ним — какие-то зловещие прочерни, мрачные коридоры; откроет он их — ворвутся пещерные обитатели. Не случайно профессору Коробкину мерещится этот чернодырый мир: «доисторический, мрачный период еще не осилен культурой, царя в подсознаньи; культура же — примази: поколупаешь, — отскочит, дыру обнаружив, откуда, взмахнув топорищами, выскочат, черт подери, допотопною шкурой обвисшие люди». Этим дикарем является уже не желтый восток, не революционер Киерко, не рабочий люд, не мужик, а цивилизованнейший Мандро. Впрочем, Мандро лишь игрушка в руках более могущественных людей. Он — агент германского штаба, но и это не главное. Главное, может быть, в докторах Доннерах, в этих совсем добродушных буддологах, скромно проживающих в квартирах на Кирхенштрассе, с непременным послеобеденным сном, с незатейливыми неуклюжими шутками. Они почти обаятельны, эти трезвейшие Доннеры, даже тогда, когда «с огромнейшей лег-

костью» за обедом во славу Христа собираются проткнуть земной шар мировой войной. Они-то и есть настоящие пещерные люди. Они лезут на мир отвратительными спрутами, чтобы схватить его, увлечь на дно океана, опустить туда материки, подобно Атлантиде. Вторая часть романа «Москва» заключается ужасной, с редкой силой написанной картиной пыток Коробкина сребророгим Мандро.

Безумие, хаос, невнятица побеждают разум. Напрасно математик Коробкин разорванным ртом кричит: «я верю — в сознание, не в грубую силу», его валит, связывает горилла — Мандро, выжигает свечой глаз. Коробкин сходит с ума, но сходит с ума и Мандро. В Москве это время грохочет барабан, он сзывает миллионы людей убивать друг друга. Начинается мировой пожар. Правда, в Москве остается подпольщик Киерко.

Спасет ли он ее от цивилизованных горилл?

## III

В этом мире хаоса, стихии, невнятицы, бессмыслицы, огненных бредов, чудовищных кошмаров единственным надежным оплотом является наше «я» с его разумом. Ураганы красного мира, космические вихри, черные пустоты и провалы разбиваются о твердь нашего «я». Оно подобно духу божию, который носился над бездной, слову, из которого все начало быть, свету, торжествующему над тьмой. Будущие космические океаны лижут порог нашего сознания, готовы затопить, поглотить его, но оно выдерживает этот гигантский напор; наше «я» связует мир хаотических явлений, вносит в них порядок, гармонию, и из сумятицы жизни встает новый мир во всей своей прочной данности и непреложности.

Само собой разумеется, что такое «я», такое сознание может быть только трансцендентальным, лишь это «я» — в состоянии противопоставить себя «дебристому» миру. *Андрей Белый исключительный рационалист* при всем своем понимании мира как красного урагана. Не случайно он естественником работал по зоологии беспозвоночных, изучал Дарвина, Ферворна, химию. Его любимые философы и писатели — немецкие. «Все, что люблю я на Западе, — признается он, — невольно как-то связано для меня с Германией». Наряду с увлечением буддизмом, браминизмом, оккультизмом, теософией, антропософией Белый читает Канта, Шопенгауэра, Риккерта, Вундта, Милля, Спенсера, материалистов. В числе его любимых писателей мы находим рационалиста Ибсена, философа-художника Гёте. Белый пишет стихи, повести, романы, но одновременно с этим из печати выходят его теоретические работы: «Символизм», «На перевале», «Поэзия слова» и т. д., в которых отдается полная дань спекулятивному мышлению.

Его художественные произведения нередко крайне рассудочны: в них всегда нетрудно найти следы той или иной философской системы, учения, течения. Непосредственные художественные интуиции у него то и дело подавляются теоретической деятельностью. Белый, может быть, самый головной писатель из русских художников слова. Главные герои его романов и повестей — теоретики, схематики, аналитики, — словом, «головастики». Фанатиком игреков и иксов является профессор Коробкин, отец Котика Летаева. Аполлон Аполлонович Аблеухов ценит в мире лишь прямую линию, циркуляр; его сын Николай — кантианец, провокатор Липпанченко — рассудительный и осторожный человек, террорист Неуловимый — длинно рассуждает о символизме, о мировом пространстве, об утверждении прав личности и т. д., поэт Дарьяльский — все время умствует и анализирует. Доннеры и Мандро, грозящие проткнуть мир войной, — трезвые, уравновешенные люди; большевик Киерко внимательно наблюдает мелочи, из них он строит непреложные выводы, его память походила на куль скопидома. Наконец, Котику Летаеву угрожает преждевременное развитие, его сознание перегружено размышлениями и анализом и самое главное: бредовые видения, кошмары, духовные прозрения в мир Фалеса и Гераклита и Эмпедокла почти всегда у Белого очень отвлеченны и теоретичны. Есть несомненная правда в утверждении, что Андрей Белый очень неустойчив в своих настроениях. Он ожидал и второго пришествия Христа, и эсхатологического преображения мира, и нашествия варваров с востока, от Дарвина он бросался к Канту, от Канта к теософии, от теософии к антропософии доктора Штейнера, и, кажется, сейчас его очень занимает Киерко, от которого он ждет отпора гуннам, прущим с запада в лице «докторов» Доннеров и его приказчиков Мандро. Но эта неустойчивость у Белого объясняется в значительной степени его умственной подвижностью, скепсисом, аналитической неугомонностью. Не успевает Белый утвердиться на мистических проповедях Мережковского и Розанова, как разъедающий анализ рассудка показывает ему ядовитые и иронические слова о специалистах по Апокалипсису, которые отправляются на север Франции «наводить справки о возможности появления грядущего Зверя», — о некоем мистике, который ездил летом на кумыс: «он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву» [6]; едва его убеждали в пришествии Христа, как у поэта уже готовы горькие и сатирические строки:

*Стоял я дураком*
В венце своем огнистом,
В хитоне золотом,
Скрепленном аметистом...

...И палевый привет
Потухшей чайной розы...
На мой зажженный свет
*Пришли степные козы*[7].

Дальше хуже: Мессию отправляют в сумасшедший дом и надевают на него смирительную рубашку. Каким высоким искренним лиризмом в «Серебряном голубе» проникнуты страницы, посвященные Руси, деревне, крестьянам! «Знают русские поля тайны, как и русские леса знают тайны; в тех лесах бородатые живут мужики и множество баб: слов немного у них; да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи — и с тобой они поделятся тем избытком; ты к ним приходи, ты научишься молчать; пить будешь Зори, что драгоценные вина; будешь питаться запахами сосновых смол; русские души — Зори; крепкие, смольные русские слова!..» Но вся эта отличная лирика затем перебивается картинами «радений, источенных тел», грузной рябой Матреной с корявыми руками, с выпятившимся животом, с тупым взором, вперившимся во французскую булку, бесстыжей и жадной до ласк. Столяр с дикими и чудными очами оказывается изувером, у Серебряного голубя вырастает хищный ястребиный клюв, секта голубей, братьев во Христе, душит Дарьяльского. За *свинописью* он старается увидеть *иконопись*, но за иконописью оказались трусливая и страшная хлыстовщина и распутиновщина. В «Петербурге» Белый ожидает, что Солнце-Христос избавит нас от погибели, но торжествует ужасная и нелепая сардинница, символ хаоса. В «Котике Летаеве» писатель старается провидеть нерожденное время, бытие до сознания — и тут же сверх-эмпирическим видениям Котика — Фалесову огню, мистическому Льву, писатель дает совсем эмпирическое объяснение. И не напоминает ли доктор Доннер в «Москве» «божественного» учителя — доктора Штейнера?

Андрей Белый — скептик, аналитик, схематик, теоретик. Он любит и ценит спекулятивное мышление. Больше того: разум, сознание для него, как мы уже отмечали, — единственная прочная опора, оплот против злого хаоса во вселенной и в общественной жизни. Профессор Коробкин спасается от жизненной невнятицы в мир интегралов. Сенатор Аблеухов заключает себя в линию, в учреждение, в приказ, его сын Николай заклинает в себе старинного монгола Кантом. Белый тоже отступает от бредов, от хаоса, от перепутаницы в мир чистого разума. Там все точно, соразмерно, взвешено, упорядочено. Но дело в том, что и по отношению к разуму, к сознанию, писатель остается скептиком. В мире силлогизмов, понятий все упорядочено, но порядок чрезмерен; здесь все сопряжено, но нет творческого синтеза, все гармонично, но эта гармония есть гармония линии, сухой схемы. В теоретическом познании, в мире строгих предпосылок, обязательной причиннос-

ти — нет плоти, крови, жизни. Если страшен Фалесов и Эмпедоклов мир, то не менее страшен и этот мир мертвых, отвердевших теорем, игреков и иксов, положений, ясных и точных понятий, представлений и образов. В своей книге «Символизм» Андрей Белый пишет, что наука утверждает объективную эмпирическую действительность, располагая материал в методический ряд. Однако, располагая данные опыта в такой ряд, наше познание не дает, не может дать мировоззрения: «наука и мировоззрение не соприкасаются друг с другом нигде». Научные дисциплины дают сумму разнообразных и разнородных знаний о мире, они рассекают его на части, но все это не является общим знанием о космосе. Общее знание есть знание *о жизненном смысле* явлений, вопрос же о смысле сущего не входит в круг ее научных задач, — вопроса *о ценности, об оценке мира*, хорош он или плох, для науки не существует. Наука, познание лишь тогда получают смысл, когда предварительно разрешен вопрос о ценности и о смысле сущего. Но и сущее, так как оно дано нам в эмпирическом опыте, — есть хаос, невнятица, бессмыслица, огненный дракон, сатурнова раскаленная масса, бред, варварские орды пещерных людей, монголов, Доннеров, горилл-Мандро и т. д. — наше бытие тоже бессильно разрешить вопрос о ценности жизни и космоса, оно погибельно в своей основе и оно всегда торжествует над разумным, над интегралом, над Кантом, над культурой. Окончания романов, повестей Андрея Белого всегда трагичны по одному образцу: культурное, разумное беспомощно гибнет от безумной, роковой, бессмысленной стихии: горилла-Мандро губит математика Коробкина, сардинница разрушает строгие линии кабинетов, учреждений, проспектов, размеренную жизнь Аблеуховых, хлыстовцы расправляются с Дарьяльским. От разума веет чем-то нестерпимо ограниченным, пошлым, стереотипным, бессильным и жалким. И Андрей Белый уже не прочь пошутить, посмеяться над завзятыми интегральщиками, представить их в окарикатуренном виде, чтобы в конце концов отчаяться в этом «разумном, добром, вечном»[8]. Может быть, больше всего неприязни возбуждает в нем профессорская среда. Следует лишь вспомнить, с какой едкостью он изобразил в «Москве» чествование московским ученым синклитом Коробкина, с каким остроумием и злобой дан Задопятов. Более добродушно относится Белый к Коробкину, но он у него беспомощен со своими гениальными открытиями, оторван от реальной жизни, ничего в ней не понимает. С иронией, правда добродушной, изображен отец Котика Летаева. Мир ученых для Белого — мир педантов, догматиков, сухих, бессильных рационалистов, далеких от живой жизни. Таков и наш разум. От бестолочи, от невнятицы Белый пытается укрыться под прочные своды некоего почтенного здания — имя ему разум, но здание оказывается холодным, непри-

ютным, лишенным красок и человеческого тепла. В разуме нет ничего творческого, а лишь творчество оценивает, осмысливает сущее. Получаются своеобразные «ножницы» между жизнью, которая хаотична и бессмысленна в своем бешеном беге, — и разумом, который творчески бессилен и отрешен от действительности. Гром — мраморный. Одно противоречит другому, меж тем и другим лежит пропасть. Дисгармония абсолютна. Она — в природе вещей. В нашем распоряжении, очевидно, нет и не может быть реальных средств перекинуть мост над пропастью. Эмпирический материал тут непригоден. В конце концов бессмыслица и невнятица торжествуют и в жизненных творческих процессах, и в храме разума.

Белый пытается сомкнуть «ножницы» своим символизмом.

Символизм Белого не есть обычная литературная школа, направление в ряду иных школ и направлений. Его символизм — религиозное мировоззрение, ведущее к теургии и к антропософии. И анализ художественных произведений Белого, и неоднократные его теоретические заявления и признания с несомненностью убеждают, что символизм писателя вызван прежде всего потребностью разрешить дуализм между бытием, творчеством и сознанием. «Эмблематика смысла» исходным своим пунктом имеет этот дуализм. Разрешить его, по Белому, можно только в том случае, если мы в мистериях почувствуем наличие некоего высшего Единства. Только это Единство и сопрягает бытие и сознание, сообщает им настоящую ценность и смысл. Поэтому-то Белый определяет символ прежде всего как Единство, как Лик. «В центре искусства должен стать живой образ Логоса, т. е. Лик... Лик есть человеческий образ, *ставший эмблемой нормы*»[9]. Эстетика является в сущности этикой. Живой образ, освещающий бездну жизни и бездну познания смыслом, есть реальность в реальности. Символ Белый противопоставляет синтезу: «слово “синтез” предполагает скорее механический конгломерат вместо положенного; слово же “символ” указывает более на результат органического соединения чего-либо с чем-либо». Но и это не совсем точное выражение, как в том признается Белый: символ не только образ в нашем представлении, он — живейшая реальность, связующая наше «я» с «не-я». Более того: по мысли Белого, символ имманентен бытию и сознанию. Он есть их смысл. Именно на этом основании Белый полагает строгое различие между символом и аллегорией. Аллегория есть рассудочное истолкование символа, между тем символ — наша этическая оценка мира, переживаемая всем нашим существом, всеми недрами нашего бытия. В «Петербурге» Александр Иванович Дудкин (Неуловимый) говорит Николаю Аблеухову: «Не путайте аллегорию с символом: аллегория это символ, ставший ходячей словесностью... символ же есть самая апелляция

к пережитому вами». Далее он говорит о символических переживаниях: «под влиянием потрясения в вас дрогнуло стихийное тело, на мгновение отделилось от тела физического, и вот вы пережили все то, что вы там пережили (над сардинницей. — *А. В.*): затасканные словесные сочетания, вроде “бездна — без дна”, или “вне себя”, углубились, для вас стали жизненной правдой, символом; переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают *словесные смыслы и аллегории в смыслы реальные, в символы...* есть школы опыта, где ощущения эти вызывают сознательно... *ваш кошмар претворяют работою в закономерность гармонии, изучая тут ритмы, движения, пульсации и вводя всю трезвость сознания в ощущение расширения, например...*»

Нужные слова найдены: символ преображает жизненные бреды и кошмары в закономерность гармонии. Реальность символа открывается в особых мистических опытах. Искусство есть одна из несовершенных ступеней к этим опытам. Оно — религиозно. Андрей Белый — очень неустойчивый писатель, но в определении своего символизма он никаких значительных колебаний не пережил. Здесь он — тверд.

Что сказать по поводу его символизма?

Мы, материалисты, наделены *особым ощущением*, что мир прочно дан нам, существует независимо от нас, обладает своим порядком и гармонией. Это есть особое ощущение, как ощущение, например, тяжести. Оно ежедневно и ежечасно подтверждается практическим опытом, и у нас поэтому нет решительно никаких оснований считать это ощущение иллюзорным. Белый не обладает этим ощущением. Для него, как для художника, более действительно совсем другое ощущение — то, что мир прочен и гармоничен лишь в нашем представлении, в нашем «я»; за его порогом он — злая невнятица. Эмпирическую проверку этого своего убеждения при помощи общественной практики он отвергает, признавая лишь мистические, строго субъективные опыты. Здесь нам спорить с ним не приходится. Земле земное. Мы — земнородные существа: иных критериев в распознавании того, что есть истина и что — заблуждение, кроме земной практики, у нас нет и не может быть; с точки зрения этой практики теургия, мистерии лишены достоверности; наша практика относит их к явлениям патологического характера и вполне в том права. Творчество Андрея Белого с необычайной отчетливостью вскрывает эту патологию: Белый в нашей действительности видит только хаотическое и бредовое, он глух ко всему закономерному; закономерное дается лишь разумом, но разумное, согласно его мнению, подобно ледяным полярным пустыням. Если бы такое восприятие действительности и такое понимание существа разума было свойственно лишь

только одному Белому, его творчество представляло бы один лишь клинический интерес, но это не так. Белый отразил настроения, психологию целых общественных групп. Он сделал это с исключительной силой и с огромным талантом. Кроме того, крайне обостренная способность видеть и подмечать все бредовое — и в то же время слишком интегральное, рассудочное — дала художнику возможность создать ряд типов, изобразить целый ряд событий, искаженных и преувеличенных, но имеющих безусловную художественную ценность. Вместе с водой никогда не следует выплескивать ребенка. Осуждая беспощадно мистический символизм Белого, нельзя забывать, что за плечами Белого стоит эпоха, что он художник, каких немного наберется в русской литературе, что он прокладывает свои пути. Словом, произведения Белого имеют большое художественно-общественное значение.

У Белого — трагический разрыв между бытием и сознанием, причем бытие хаотично, а сознание мертво. Теоретически совсем необязательно определять разум лишь как сухой, безжизненный, механический аппарат. Совсем необязательно видеть воплощенный разум в Коробкине, в Задопятове, в сенаторе Аблеухове, в Николае. Им можно с успехом противопоставить, например, древнего грека, у которого способность к спекулятивному мышлению соединялась с богатством жизненных инстинктов, с физической красотой и здоровьем; можно указать на жизнь миллионов людей непосредственного труда, где познание находится в органической связи с работой, с творчеством, с жизнью. Между бытием и сознанием существуют очень большие противоречия, но они не абсолютны, а относительны, они возникают и разрешаются в процессе становления. Разум есть сам частица бытия, часть целого, и уже одно это обстоятельство не позволяет дуализм бытия и сознания считать неразрешимым. Однако разрыв между разумом и жизнью, признание линейности, отвлеченности, жалкого бессилия рассудочного познания весьма показательны для буржуазной культуры времен упадка. Современное научное познание достигло необычайных результатов, современные открытия поразительны, чудеса техники есть действительно чудеса. Человечество имеет все основания гордиться своим умом. Но нынешнее буржуазное знание своим объектом имеет, главным образом, вещи, материю, мертвую природу. Оно и живой организм рассматривает только как совокупность, как соединение мертвых частей. Но живой организм не только созерцает и объясняет, но и творит, делает, радуется, печалуется, страдает. Существует то, что называется духовной жизнью, нравственностью; существует общественная жизнь, классы со своими представлениями прекрасного и отвратительного, достойного и недостойного, доброго и злого. Эта сторона общественной жизни для современной буржуазной науки не

существует уже по одному тому, что понятие общественной жизни она подменяет понятием индивидуума и самое общество она рассматривает, как простой конгломерат таких индивидуумов. Естественнонаучный материализм, господствовавший и господствующий до сих пор, исключает из сферы своего внимания все, что связано с творчеством общественного человека, т. е. общественные оценки, нравственность, идеалы и т. д. Поэтому вполне прав Маркс, когда он по поводу этого материализма писал в тезисах о Фейербахе: «главный недостаток материализма — до фейербаховского включительно — состоял до сих пор в том, что он рассматривал действительность, предметный воспринимаемый внешними чувствами мир, лишь в форме *объекта*, или в форме созерцания, *а не в форме конкретной человеческой деятельности*, не в форме практики, не субъективно. Поэтому *деятельную* сторону, в противоположность материализму, развивал до сих пор идеализм, но развивал отвлеченно». И далее: «созерцательный материализм, т. е. материализм, который не смотрит на мир конкретных явлений, как на практическую деятельность, — возвышается лишь до созерцания отдельного лица в «гражданском обществе»... «Философы лишь *объясняли* мир так или иначе, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» [10]. Все это остается в силе в полной мере и по сию пору. *Механичность, линейность, холодная объективность и созерцательность современных научных дисциплин объясняется тем, что они игнорируют деятельную, практическую, творческую сторону общественного человека, связанную с этическими и эстетическими оценками. Только в диалектическом материализме, сочетающем в себе объективность познания с высоким идеализмом, с выводами, что делать, как и для чего надо изменять природу и общество, — познание и творчество, разум и практика, сознание и бытие, субъект и объект находят живое диалектическое разрешение своих противоречий.* Критика познания, данная Белым в «Эмблематике смысла», где он в отвлеченной и мистической форме указывает, что научное знание исключает творчество и, следовательно, оценку, не касается материализма диалектического, о котором Белый едва ли даже как следует наслышан. Типы ученых педантов, чудаков, пошляков, созданные Белым, незабываемы, но и эти художественные обобщения очень условны. Есть Коробкин, Задопятов, но есть и Ленин, холодный аналитик, мыслитель и одновременно страстный борец за лучшие идеалы человечества.

Механичность, схематичность присущи не познанию вообще, а современной буржуазной культуре, ее нынешним носителям, очутившимся «у гробового входа» [11]. К тому, что мы сказали, надо прибавить оторванность ученых от труда, крайнюю специализацию и дифференциацию различных отраслей научного знания,

машинизацию, решительный перевес техники и т. д. Если все это принять во внимание, станет понятным, почему Белый разумное воплощает в Коробкиных, в отца Котика, в Аблеуховых и т. д.

Это одна сторона дела.

Другая сторона заключается в том, что разум оказывается бессильным предотвратить такие невнятицы, как империалистическая война, колониальные зверства, обман, алчность и проч. Еще сравнительно недавно Коробкины наивно и честно были уверены, что успехи разума, культуры мало-помалу в своем поступательном развитии справятся с этими «невнятицами», что когда-то без особых потрясений восторжествует «разумное, доброе, вечное» и что они, Коробкины и Задопятовы, и есть главные мыслители и сеятели этого доброго и вечного. Это прекраснодушие давным-давно изжито без остатка. Восторжествовал Мандро-горилла, Доннер, во славу Христа проткнувшие землю войной. Против них поднялись все те, кому невмоготу стали «хапы», невнятица усугубилась во сто крат, все наполнилось новыми жутями и «мармароками». Коробкин признается: «в корне взять... я знаю, что жил в заблуждении... думая, что ясность мысли, в которой единственно мы ощущаем свободу, настала: она в настоящем — иллюзия; даже иллюзия — то, что какая-то там есть история: в доисторической бездне, мой батюшка, мы, — в ледниковом периоде, где еще снятся нам сны о культуре»... Словом, разум, культура явно обанкротились.

Андрей Белый всегда был болезненно чуток ко всякой жизненной дичи. В этом повинно отчасти детство. Нужно особое неблагоприятное стечение обстоятельств, чтобы у нервного и впечатлительного Котика первые сознательные состояния совпали с огненными бредами. Консервативная профессорская семья, с разговорами об ужасных государственных преступниках, о страшных и неведомых Антоновичах, которые воспринимались ребенком как кровавые разбойники и бандиты, тоже наложили свою печать на детскую психику. Далее следовал Владимир Соловьев с пророчествами о грозном желтом Китае, о варварах востока, готовых ринуться на запад, эсхатологические ожидания второго пришествия, проповедь Мережковского о грядущем хаме, домашняя мистика В. Розанова, мужичьи бунты, неудачи первой революции, мировая война, разнузданность мировых горилл и гиббонов — и вот мир кажется хаосом. Он катастрофичен, кругом угнетающая и вопиющая бессмыслица. И вывод: соединить в высшем синтезе довременный хаос жизни с механизированным и бессильным разумом может только символ. Андрей Белый отразил кризис жизни и кризис сознания лучших и наиболее чутких представителей класса, идущего верным и неизбежным путем к гибели. Он сделал это с единственно ему присущей силой и гением.

Белый прекрасно видит ахиллесову пяту своего символизма. Символ-Лик он старается объявить, правда очень осмотрительно, имманентным миру, но это — безнадежная попытка. *Всякий символ, даже реалистический, по своей природе не может быть имманентным тому, что он символизирует.* Крест есть символ страдания, красное знамя есть символ борьбы пролетариата, но ни то, ни другое не есть ни страдание, ни пролетарская борьба. Символ всегда есть нечто слишком обобщенное, отвлеченное, иносказательное, лишенное конкретных отличительных знаков, он всегда схематичен, в нем отсутствуют самые живые, жизненные частности, а в искусстве они самые главные. Поэтому символ всегда обескровливает искусство, удаляет его от реализма. Крест *напоминает* о страданиях Христа, а подробности, — как сплели венец из терний, дали пить уксус, как плевали в Христа, есть настоящие художественные изображения, а не напоминания. Красное знамя тоже *напоминает* о борьбе пролетариата, но изображение баррикады, сгусток черной крови на углу стены, скрюченные, посиневшие пальцы убитого ребенка дают возможность представить эту борьбу во всей ее конкретности. Можно обрамить символ современным, нынешним, это всегда так и делают большие художники; но и в этих случаях символ всегда отделяется в представлении от конкретных свойств, черт, проявлений, здесь вечное не прилипает к временному, не проникает в него: иначе и быть не может: символ есть всегда нечто отличное от символизируемого. Потребность в широком обобщении вполне удовлетворяется *синтетическим образом*, в котором органически объединяется группа явлений; к обобщению с помощью символа прибегают тогда, когда недостает реальных средств для воплощения чувств, мыслей, ощущений.

Все эти соображения еще в большей мере должны быть отнесены к мистическому символизму Белого. Его символизм должен уничтожить «ножницы» между хаотическим бытием и ледяным рассудком, между громом и мрамором, но пропасти между тем и другим у Белого абсолютны и непреодолимы. Символ-Лик Андрея Белого повисает в некоей торричеллиевой пустоте. Он пытается обнять необъятное, поэтому он лишен живой конкретности. Символизм Белого лучше всего подтверждает ту истину, что символ никогда не бывает имманентен действительности и что к нему прибегают, если художник чувствует, что обычных обобщенных образов ему не хватает. Символ Белого постигается в особых мистических опытах, лишь тогда он ощущается как реальность; такое раскрытие символа уводит его за пределы реальности, ставит его *над* действительностью. Далее, Символ Белого — есть образ *религиозно-этической* нормы «с того света», меж тем искусство имеет дело преимущественно с нормами *эстетического* порядка.

Этика вносится художником в искусство, но она подчинена эстетике, истоки которой, как и этики, совершенно реальны.

Религиозное понимание искусства никогда не приносило пользы художнику. Творчество Андрея Белого в этом отношении чрезвычайно поучительно. Белый работает не с пером в руке, а с резцом. Его Аблеуховы, Липпанченки, Коробкины, Задопятовы, Мандро, Матрены, Луки Силычи, отцы Вуколы вырезаны со всей остротой гоголевской манеры, которая у писателя, впрочем, вполне самобытна. Его психологические анализы тонки и убедительны, его лиризм насыщен и в меру патетичен. Способность Белого схватить, претворить по-своему деталь даже чрезмерна. Этому соответствует и богатейшая словесная инструментовка, чутье к музыке слова, к ритмике. И наряду с этим читатель нередко погружается автором в невнятицу. Он испытывает утомление и даже местами раздражение. Изобразительная часть вдруг обрывается, писатель старается постигнуть непостижимое, раскрыть нам в грозных и бредовых видениях недра бытия и человеческого духа; кошмары, бессмысленные сны, яви следуют друг за другом, переплетаясь в неправдоподобных сочетаниях, неожиданные отступления, сомнительные рассуждения ведут нас куда-то в сторону, путают. Словесная мощь ослабевает, начинается тот «енфраншиш», о котором говорит Дудкин, — мелькают странные, неубедительные словообразования, художник шаманствует. Он кружит нас, как бы в хлыстовских радениях, он колдует, устрашает, старается ввести нас в мир тайн, он рассказывает нам, что должна испытать душа, когда она покинет физическое тело, он хочет показать, как пульсирует в нас стихийное, астральное тело, как действительность становится сновидением и сновидение — явью. Мы — у порога к постижению Великого Символа, мы готовы знать его последним, предельным знанием. И вдруг — туман рассеивается, перед нами умное и скептическое, лукавое и улыбающееся лицо художника. Он говорит нам: Фалесов огонь — пламя в обычной кухонной печи, а Дудкин — алкоголик, а сардинница — бомба, может быть, отнюдь и не символична, она ужасна в самом обычном реальном своем виде. Знаете ли, между нами, все Штейнеры похожи на Доннеров, а апокалипсические откровения преподаются в кабачках, не верьте этой кабацкой мистике. Обрадованные, мы перечитываем снова самые эсхатологические и таинственные страницы и убеждаемся, что откровения художника построены по весьма рассудочным схемам.

*Самые мистические, сверх-эмпирические места в произведениях Белого есть самые головные, надуманные. Весь его Символизм от рассудка. Художник в Белом начинается там, где кончается мистический символист.* Тогда Белый пишет о журавлях, о детстве, о многих поистине превосходных вещах. Это естественно:

трагедия современного мистицизма, и символического и несимволического, в том, что он выдумывается в наше время головой, а не идет хотя и от темных, дикарских, но непосредственных чувств.

В том и его приговор.

Андрей Белый слишком большой скептик и рационалист, чтобы стать фанатиком теургии и антропософии. Думается, что и он сам прекрасно чувствует, что теургические откровения не помогают ему как художнику. Символизм с большой буквы старательно удаляется автором и в новом издании «Петербурга», и в «Котике Летаеве». От этого его вещи только выигрывают.

Как бы то ни было: символизму не удалось сомкнуть «ножницы» между хаотическим бытием и выхолощенным сознанием.

## IV

За последние годы Андрей Белый делает попытки подойти к Октябрьской революции. В кратком предисловии к роману «Москва» Белый пишет: «В первом томе, состоящем из двух частей, показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний, — в буржуазном, в мелкобуржуазном и интеллигенческом круге. Во втором томе я постараюсь дать картину восстания новой "Москвы", не татарской; и по существу уже не Москвы, а мирового центра». Первые две части романа, в самом деле, являются как бы прологом к революции. Помимо Коробкина, Задопятова, Мандро, Грибикова, Василисы, Мити, писатель ввел в роман большевика Киерко, Лизашу, которая ушла от Мандро с революционером, трубочиста Анкашина, меньшевика Клевезаль, Клоповиченко и т. д. Пока о них нельзя ничего сказать точного, как о революционерах: они только намечены, но не раскрыты автором. Более отчетливо дан Киерко, но и о нем мы пока знаем мало. Мы знаем, что он «живец», что с ним уютно, чуть-чуть жутко, чуть-чуть сиверко. Он — спокоен, рассудителен, строит непреложные выводы, обходителен, услужлив, неожиданно и таинственно исчезает, работает в подпольных кружках. Профессор Коробкин считает его умницей, но лентяем; на него можно положиться. По ходу романа не трудно заключить, что он и Лизаша будут центральными лицами во втором томе «Москвы»: Мандро погиб, Коробкин в сумасшедшем доме, Задотяпов превратился в «пупса». Фигура Киерко очень любопытна, и можно пожелать писателю, чтобы он довел «Москву» до конца, что с ним не всегда бывает.

Однако препятствия тут для Белого бесспорны. Белый не раз пытался художественно осилить революцию. Его «Петербург» на-

писан о девятьсот пятом годе. Роман — первоклассной ценности, он имел огромное влияние на нашу литературную жизнь. Но революции пятого года в нем нет. Белый дал нам ощущение эфемерности старого Петербурга, он создал ряд монументальных типов, язык «Петербурга» поразителен по своей остроте, динамичности и своеобразию, но, конечно, по «Петербургу» нельзя судить о революции. Революционного быта, нравов в романе нет и в помине, хотя действующими лицами являются террористы, провокаторы, начальники департаментов, хотя автор и изображает собрания, митинги, массовки. Революцию Белый понял как торжество Тамерлановых орд. Уже одно это истолкование событий пятого года по Владимиру Соловьеву фатально препятствовало Белому понять революцию. Но дело не в одной этой боязни монгола-разрушителя. Революция насквозь общественна, а Белый до жути одинок. К этому его одиночеству следует приглядеться более пристально.

На одиночество Белый указывает с первых шагов своей литературной деятельности. Чувством одиночества проникнуты сборники его стихов: «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», «Симфония», «Звезда», «Королевна и рыцари». Космос — неустойчивый, огненный, бредовый вихрь, разум — механичен, хладен. Здесь все страшно, бессмысленно, обжигает одиночеством. Но ведь есть родина, Русь, люди, общество? Но и родина чужда поэту. Она — нищая, убогая, пришибленная, грязная, темная.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни
Россия, Россия моя![12]

В романе «Серебряный голубь» Белый-Дарьяльский «ходил в народ». Дарьяльский почувствовал пустоту и одиночество в московских кружках декадентов, «на чопорных собраниях модничающих дам», ему опротивели вывозные самоновейшие французские идеи, вся эта полоумная галиматья, от которой готова душа рыдать. В полях, в лесах, в избах он искал услышать «благовест вольный», благую весть. Он нашел в них дикую, темную оторопь, изуверство. Они мужики, — богоносцы, прикончили Петра бессмысленно, без жестокости, с любопытством и даже с соболезнованием: «сердешный, не додавили... давни-ка его».

Хождение в народ не удалось.

Город тоже ненавистен Белому. Уличная толпа на Невском представляется писателю ползучей, ужасной многоножкой. Она всегда все та же: зимой, летом, осенью, двадцать лет назад, она бессмысленна; нечленораздельно летят обрывки фраз, возгласов, и надо всем этим «черный дым небылиц». Заводы... но и они пугают: рабочие толпы в революционное время превратились «в многоречивых субъектов», «среди них циркулировал браунинг», появились некие в черных косматых шапках, вывезенных с манджурских полей, либо протестанты с преогромнейшими дубинами. Они заполняют Невский, Литейный, от них стоит дурной дух. Больше о заводах мы ничего не узнаем. Впрочем, рабочий люд еще ходит на митинги, где обсуждает вопрос о забастовках.

> Сначала об этом (о забастовке. — *А. В.*) сказал интеллигентный партийный сотрудник, после то же за ним повторил и студент; за студентом — курсистка; за курсисткой — пролетарий сознательный; но когда то же самое захотел повторить бессознательный пролетарий, представитель люмпен-пролетариата, то на все помещение затрубил, как из бочки, такой густой голосище, что все вздрогнули:
>
> «Тваррры-шши... Я, тоись, челаэк бедный, прролетаррий, тваррры... шшы».
>
> Гром аплодисментов... и т. д.

Это — совершенно безвкусный и антихудожественный шарж, и следовало бы подивиться, как мог допустить его Белый хотя бы и в первом издании «Петербурга». Но удивляться этой безвкусице не приходится: талант Белому всегда изменяет, как только он изображает крестьян, а в особенности рабочих. У него тогда появляется схематичность, бледность красок. Его рабочие и крестьяне говорят невозможным, исковерканным языком, как они давно уже не говорят: «эфтаго самого», «трудишшса», «евво», «коншается», «ошшо»; все эти словечки совершенно невыносимы в контексте ритмической прозы Белого, в этом словесном блеске, в утонченном и благородном построении фразы, — как будто парчу облили тухлым сырым яйцом. Сравните эти систематические про-

валы с характеристикой Николая Аблеухова — «сочетание отвращения, перепуга и похоти», — с портретом офицера Сергея Сергеевича — «недоповесился, недообъяснился»; со всей роскошью метафор, эпитетов, — как сухи и безжизненны художественно все эти многоречивые, и немногоречивые «субъекты», жители околиц, деревень и сел!

Все это — в конце концов — от ледяного одиночества Белого. И главные герои его романов и повестей удивительно одиноки. Они непроницаемы для других. Они всегда у Белого не те, чем кажутся. Их настоящее «я» глубоко спрятано от других и часто от них самих, оно внезапно открывается в безобразнейших и нелепейших поступках, в негодяйских, в зверских делах. Они не знают себя, и их тоже не знают их близкие, знакомые, родные. Их чувства и мысли беспорядочны, прихотливы, бессистемны, их психика зияет черными ямами, ухабами; на дне этих ям копошится, пучится что-то немое, паучье, искаженное, уродливое, липкое, грязное. Они бессильны управлять этой темной стихией подсознательного. «Дебристый» мир вовне, «дебристый» мир внутри человека. Поэтому человек страшится и страшит других. Он — одинок и одинокими делает других людей. Он — антисоциален и не видит человеческого коллектива кругом себя. Таковы у Белого все эти Аблеуховы, Липпанченки, Неуловимые, Дарьяльские, Кудеяровы, Задопятовы, Коробкины, Мандро, Лизаша, и т. д.

Общественное, народное чуждо Андрею Белому. Мир Аблеуховых, Коробкиных, Лизаш ему ближе уже по одному тому, что он родился и вырос в этой среде, он знает ее, — но и она ему тоже чужда и ненавистна. Если он пишет о разложении дореволюционного быта, о беспомощности науки в буржуазном строе, о том, что «Железная пята» капитализма изживает себя, то это не пустые слова. Предчувствием гибели старого мира окрашено все творчество Белого; почтенные сенаторы и поработители человечества ему отвратительны. На Задопятовых он пишет великолепные и злые сатиры-шаржи. Но нельзя беспрерывно плыть между берегами. Нехорошо быть человеку одному. Обессиленный в горестном одиночестве, Белый вновь и вновь старается спастись, укрыться под сенью Символа; но ведь символист и столяр Кудеяров-Распутин, и Доннер, и Мандро, и, пожалуй, к нему идет и Задопятов. Это — их идеологическое оружие, их последнее прибежище и пристанище.

Эпиграфом к роману «Москва» Белый взял прекрасные слова Ломоносова: «Открылась бездна — звезд полна». О бездне рассказано Белым много и потрясающе талантливо, о звездах он только обещается нам поведать. Главное препятствие — в его символизме; к сожалению, он у Белого не случайность. Это оружие целиком враждебно Киерко.

## V

Многие сетуют на стиль, на язык Андрея Белого. В самом деле, тут много словесной эквилибристики, жонглерства, причуд, неуместных заимствований у Даля, неудачных словообразований. И, прежде всего, кажется несносной ритмическая проза Белого. Она слишком искусственна и не соответствует повествовательной форме. Она стесняет и читателя и писателя. С ней можно примириться только тогда, когда о ней забудешь; не всякому и не всегда это удается. Сюжетное построение у Белого громоздко, тяжеловесно, хотя сюжетом он владеет в полной мере и в лучших своих вещах умеет держать читателя в напряжении, доводя его иногда до предела. Такие сцены, как пытки математика Коробкина, сумасшествие Сергея Сергеевича, удушение Дарьяльского — прочно врезаются в память.

О формальных недостатках и поэзии и прозы Андрея Белого писалось много, они — общеизвестны. Нужно, однако, заметить, что и достоинства и эти недостатки, как и вообще вся формальная сторона его художественного творчества, органически связаны с мироощущением писателя. Белый болезненно чуток ко всему бредовому, непрочному, катастрофическому, непостоянному, изменяющемуся. Таков отчасти и его стиль. Белый редко и лишь в крайних случаях употребляет неопределенные и маловыразительные глаголы «стоял», «был», «есть», у него все становится, возникает, исчезает, ничего не покоится. Мы берем наудачу:

> Уже лиловатого вечера грусть означалась над крышами зеленорогой луной... Дом черноокими окнами вгляделся во все, заливаясь слезами оконного отблеска; загрозорело: деревья, дичая нашёптом, бессмыслились; пагубородное что-то закрыло луну черно-желто-зеленою лапою; вспыхом шатнуло деревья; и тьма зашаталася: падая, выбросились за фасадом фасад, треснув черными окнами, черным подъездом... и поднеслась на мгновение белая плоскость стены с четки черченным, черным изломом под небом взлетевшего зада: судьба человека, которого мучила жизнь[13].

Причудливые слова у Белого относятся главным образом к глагольным формам. Он прибегает к новым словообразованиям потому, что обычные слова кажутся ему слишком статичными:

> Спина пролопатилась; рубленый нос меж очками тяпляпом сидел, мостовая круглячилась крепким булыжником; и разгрохатывался смешок подколесины, то сизоносый извозчик заважживал лошадь, его понукала какая-то там синеперая дама... и т. д.[14]

Но Белый пишет также ритмической прозой. Ритмическая проза вносит в его вещи однообразие, монотонность; в его ритмике есть что-то застывшее, рассудочное, слишком выверенное

и манерное, несмотря на видимую стремительность и летучую легкость. Словом, стиль Белого так же двойственен и противоречив, как и его мироощущение.

Из-за причуд и неудачных манерных слов нельзя забывать о формальных заслугах Андрея Белого. Они есть и они очень значительны. Белый — новатор. Он с особой настойчивостью выдвинул и подчеркнул положение, что *слово в художественной прозе есть прежде всего искусство.* Прозаичность, обыденность речи в повести, в романе, в рассказе — мнимые. Художественно-прозаическая речь, так же как и поэтическая, имеет свою музыку, свой ритм, она требует своей музыкальной и ритмической обработки, самой тщательной и упорной. Не всякое слово может быть использовано в художественной прозе: помимо точности, изобразительности, характерности, новизны, оно должно производить известное слуховое впечатление. В звукописи таится свой смысл. Тайна прозаического словесного искусства была хорошо известна нашим классикам: Пушкину, Гоголю, Толстому, Лермонтову. Позже ее в очень большой степени утеряли. Разночинное и народническое направление в нашей литературе, при всех его общественных заслугах, соединялось с прямым пренебрежением к прозаическому слову как к искусству и привело к ощутительным и несомненным снижениям и в прозе и в поэзии. «Русско-богатственное» настроение[15] в литературе закрепило эту убогость, бескрылость, вялость, неряшливость словесного прозаического оформления. Некоторая небрежность к слову была даже у Чехова, особенно в первый период его литературной деятельности. Реализм сборников «Знания»[16] сделал шаг вперед от этого снижения: Бунин, Горький, Куприн, Андреев отнеслись к художественно-прозаической речи с несравненно большей чуткостью и вниманием, чем их предшественники в 70-х и в 80-х годах. Но они ценили прозаическую речь больше за образность, за красочность, за характерность. Музыкальная инструментовка прозаического слова, смысл звука для них были на втором и третьем планах. На эти свойства прозы особое внимание обратили декаденты, модернисты и символисты. Среди них первое место по праву принадлежит Андрею Белому. Его работы над музыкальностью прозаического слова, над звуковым смыслом, его теоретические статьи по ритмике имеют крупнейшее значение и заслуживают особого обзора, которого мы в данном очерке дать, однако, не в состоянии. Белый основательно похоронил «русско-богатственное» направление в литературе и возродил интерес к прозаическому слову, к его музыкальным свойствам. К этому надо прибавить необычайное словарное разнообразие и богатство, каким располагает Белый. Слово у Белого живет своей жизнью, имеет свою судьбу и оправдание. Работа над словом сделана Белым с явными преувеличениями, с чудачества-

ми и странностями. Но такие преувеличения бывают почти всегда неизбежны во всяком новом деле, а тем более в литературе. После Белого мы стали богаче. Гоголевскую манеру он довел до современной остроты. Он обратил наше внимание на ритм и словесную инструментовку прозаической фразы, сгустил слово как искусство, утончил наш вкус к художественной детализации.

Влияние Белого на современную советскую литературу до сих пор очень крепко и прочно, гораздо более крепко и прочно, чем многим это может показаться. Белый — писатель прежде всего для писателя, а потом уже для читателя. Для широких читательских кругов он часто тяжел и невнятен. Его мистический символизм реакционен, враждебен и чужд современному советскому читателю. Этим объясняется недооценка Белого, с каковой часто приходится встречаться. Между тем следы Белого в современной литературе явственны и отчетливы. Достаточно назвать таких разных по характеру своего творчества писателей, как Пильняк, Сергей Клычков, Каверин, Либединский, обязанных многим Белому, чтобы более правильно судить о значении для современной литературы его творчества. Смещение плоскостей, сюжетная разбросанность, отступления, музыкальность фразы, звуковой ее смысл, ее, так сказать, едкость, стремление к словесной насыщенности, к ритмике и разнообразию, ставшее уже трафаретным частое и ранее не встречавшееся соединение многих глагольных форм с творительным падежом (рассвет шел синим мертвецом и т. д.), резкая, преднамеренно односторонняя характеристика героев, доходящая до сатиры и шаржа, преобладание углов и прямых линий в изображениях и многое другое — все это от Белого.

Символизм Белого, его исключительный субъективизм должны быть отвергнуты и отвергаются нашим современным искусством, но для нас недостаточен и скучен реализм доброго старого времени. Наша эпоха — эпоха ломки, переустройства, резких сдвигов, напряженных переживаний, противоречивых психологических состояний, где старое ведет с новым гигантскую и неустанную борьбу. Мы — очень беспокойные, темпераментные люди. Реализм Толстого, Тургенева требует существеннейших поправок, изменений и дополнений. Тем более это надо сказать о бытоописательстве. Здесь нужна не реформа, а революция. Новый реализм должен восстановить нам мир во всей его независимости от нас, в его прочной данности, — но вместе с тем он должен уметь применить с успехом и заостренную манеру письма импрессионистов, модернистов и символистов. Только таким нами мыслится новый реализм. Значение Андрея Белого здесь очевидно.

Говорят, Белый многих сгубил. Это весьма вероятно и возможно. Таких «малых сих» найдется в нашей литературе немало. Белый, однако, в том неповинен. Всегда большой, самобытный ху-

дожник «губит» своих слабых эпигонов, но более сильные выживают, и не только выживают, но идут и дальше своего учителя, либо популяризируют лучшие стороны его творческой работы, отбрасывая неудачное, ненужное, отказываясь от ошибок, совершенствуя положительное и ценное.

Так будет с Белым.

В настоящем очерке Белому-прозаику отдано внимания несравненно больше, чем Белому-поэту. Белый очень своеобразный и интересный поэт; было бы наивно и смешно ставить его рядом со многими ныне прославленными поэтами и поэтиками; но все же прозаик в нем решительно преобладает над поэтом; он сейчас, насколько известно, совсем не пишет стихов, поэтому и в нашем очерке мы предпочли Белого-прозаика Белому-поэту...

...А о журавлях и о детском Белому надо вспоминать чаще и больше, чем о символизме.

## В. ЖИРМУНСКИЙ

### По поводу книги «Ритм как диалектика»

Ответ Андрею Белому

В 1910 г. вышла книга А. Белого «Символизм». Книга эта положила начало изучению реального ритма русского стиха. Она заинтересовала широкие круги любителей поэзии отвлеченными и, казалось, мало занимательными вопросами стиховедения. Она впервые указала на важное значение проблем художественной формы для изучения и понимания поэзии. Широкий интерес к вопросам теоретической поэтики восходит в современной русской науке прежде всего к книге А. Белого.

Это признание в историческом плане я считаю долгом предпослать ответу на книгу А. Белого «Ритм как диалектика» (1929). С таким признанием я выступаю не впервые*. Я всегда считал несправедливым забывать о долге благодарности по отношению к автору «Символизма», как это делали некоторые представители нового литературоведения в пылу полемического отталкивания от общего мировоззрения А. Белого и от его интуитивно-поэтических методов исследования. Если бы А. Белый читал работы тех, с кем он полемизирует, ему, конечно, не пришло бы в голову стучаться в открытую дверь, доказывая мне, что он — «формалист до формалистов в России» (28)[1] и что «до стиховедческих профессоров кабинеты Брюсова и В. Иванова были первыми стиховедческими студиями» (37).

Тем не менее долг благодарности перед А. Белым не освобождает от обязанности критически относиться к его работам, претендующим на научную значимость. Многое простится вдохновенному поэту, который, по собственному признанию, «одним *пальцем* [!]

---

* Ср.: Вопросы теории литературы. 1928. С. 8—9, 18, 337; Введение в метрику. 1925. С. 33, 40; Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft // Zeitschrift für slawische Philologie. 1924. Bd. I. S. 119.

пишет статью по гносеологии, другим полемизирует с "мистическим анархизмом", третьим пишет роман "Серебряный голубь", четвертым — стихи и *пятым* [только пятым!] разрешает до него неразрешенные случаи версификации» (244). От нас, скромных научных работников, которые, по справедливому замечанию А. Белого, «на то и "*спецы*", чтобы подходить к явлениям их кругозора [!] с большею объективностью», требуется не только поэтическая интуиция, но также членораздельная критическая мысль. К тому же и вообще, как известно А. Белому, наука движется диалектически и только через преодоление старых ошибок приходит к новым истинам. В моей книге «Введение в метрику» (1925) теория русского силлабо-тонического стихосложения излагается не в отвлеченной систематической форме (как, например, в книгах Томашевского или Шенгели)[2], а в исторической последовательности достижений, причем центральное место по справедливости отводится открытиям и теориям А. Белого, на которых строится современная русская метрика. Такой способ изложения, очевидно, в особенности налагал на меня обязанность критики.

Мои разногласия с А. Белым и его «ошибки», указанные в моей книге, которая вызвала у А. Белого взрыв ничем не оправданного раздражения, имеют разное значение. С одной стороны, это «ошибки» в счете ударных и неударных слогов, основанные, конечно, не на недостатках слуха, а на применении навыков школьной грамматики вместо принципов «слуховой записи», основанной на фонетике (например, каждое отдельно написанное «слово» получает ударение). Это, так сказать, «орфографические ошибки», в сущности — не имеющие принципиального значения и нуждающиеся в исправлении не для «уязвления» автора, а только потому, что они неизменно повторялись всеми его многочисленными учениками и последователями, не имеющими того же оправдания, как автор «Символизма». С другой стороны, это — свойственное лично А. Белому увлечение цифрами, подсчетами, графиками, своеобразной «мистикой чисел»: подсчеты и графики, имеющие лишь вспомогательное значение для большей наглядности отвлеченных рассуждений, превращаются в своего рода статистические законы ритма. Наконец, это — характерное для символизма, как для критической эпохи старого русского силлабо-тонического стиха, увлечение индивидуальными и редкостными ритмическими фигурами, деформирующими однообразную метрическую схему, вкусовое предпочтение, отдаваемое ритмическому отступлению перед правилом, и отсюда — принципиальной важности теоретическое суждение, что ритм есть отступление от метра, что поэтому ритм, так сказать, «лучше», чем метр, что самое понятие метра — школьная, схоластическая условность. В этом — мое принципиальное разногласие с А. Белым и, в особенности, с некоторыми его

последователями. В то время как для теоретиков этого направления самое понятие «четырехстопного ямба», в результате исключительного внимания к «отступлениям», оказалось проблематичным, я пытаюсь в своей книге обосновать простую, но одно время поколебленную истину, что «Евгений Онегин», например, написан четырехстопным ямбом. Я исхожу при этом из идеи эстетического примата метра как принципа, организующего стих, над ритмом: ритм как реальное чередование сильных и слабых элементов стиха является для меня результатом взаимодействия метрического закона и естественных фонетических свойств данного речевого материала, «компромиссной формой, возникающей в результате сопротивления материала законам художественной композиции» («Введение в метрику», с. 18). В книге «Ритм как диалектика» А. Белый противопоставляет этим взглядам другую теорию: ритм первее метра, метр есть результат стабилизации, отбора из первичного многообразия ритмических форм (с. 21 и др.). Здесь мы переходим от критики «ошибок» чисто технического и частного характера к самым общим и теоретическим разногласиям, обсуждение которых заняло бы слишком много места.

Несмотря на крайнее раздражение А. Белого на мою критику, чисто деловую и отнюдь не рассчитанную на «уязвление противника», в многочисленных «ответах», рассыпанных по всей книге, А. Белый в сущности признает справедливость большинства моих возражений. Более того, по его словам, он сам уже давно отошел от этих юношеских заблуждений и в указаниях критики больше не нуждается, так что Жирмунский, «уличая А. Белого в ошибках, бьет не по Белому 1910—1927 годов, а по Белому 1906—1909 годов» (243). В связи с этим нельзя не высказать сожаления, что А. Белый нигде в печатной форме не указал на те недоразумения и ошибки в «Символизме», которые признаны им самим: иначе ошибки эти естественно будут вызывать критику, в особенности — когда они повторяются другими авторами. Неожиданностью было, напр<имер>, для меня признание А. Белого, что он отказывается от «графического метода» «Символизма» (с. 80, 84): ведь на этом методе строится в «Символизме» — «сравнительная морфология ритма» четырехстопного ямба у русских поэтов XVIII—XX вв. — центральная глава книги; в 1910 г. А. Белый сам придавал ей особенно важное значение, и она имела в свое время наибольший успех у его массовых подражателей.

Особенно огорчают А. Белого мои указания на ошибки, допущенные им в «слуховой записи» ударных и неударных слогов. Чтобы окончательно посрамить меня, он даже позволяет себе полемическую инсинуацию, будто я использовал без указания источника некий литографированный «Регистр», составленный в 1911 г. членами работавшего под его руководством московского

кружка[3]. «Во всем прочем, — пишет А. Белый, — полное и трогательное совпадение моей схемы руководства к слуховой записи с проф. Жирмунским; я этой схемой пользуюсь скоро 17 лет; проф. Жирмунский, опубликовав ее [!] два года назад, должен бы был сделать оговорку по поводу разоблачения моих слуховых ошибок, что это ошибки не суть ошибки моей записи (“*Символизм*” — дела давно минувших дней); *это в случае если бы он ознакомился с нашим регистром 1911 года, имеющим некоторое распространение по рукам*; *ведь работа по регистрации была мною же вызвана к жизни*; а если мы случайно трогательно совпали [!], то — почему проф. Жирмунский, лично слушавший мой курс в Ленинградском “*Доме Искусств*” в 1920 году[4], в котором я не раз оговаривал ошибки записи “*Символизма*” (если память мне не изменяет [!], — ссылался и на “*регистр*”, почему он не нашел времени высказать свои соображения мне тогда именно» [курсив везде А. Белого] (с. 243).

На это отвечаю: лекции А. Белого в 1920 г. я посещал из интереса к поэту и теоретику А. Белому, т. е. для того, чтобы учиться, а не поучать. Как могут засвидетельствовать многочисленные слушатели, лекции эти были посвящены исключительно теории «ритмического жеста», ныне изложенной в книге «Ритм как диалектика», и никакого упоминания об ошибках счета «Символизма» и о «Регистре» слуховой записи не заключали: в этом смысле память А. Белому, действительно, *изменяет*. Ни с кем из членов московского кружка А. Белого я лично не знаком. С отрывками из «Регистра» впервые познакомился из книги «Ритм как диалектика». *Частичные* совпадения* в принципах счета между мной и авторами «Регистра» совершенно естественны: достаточно было задуматься над распределением ударений в сочетании: «Мой дядя...», чтобы прийти к выводу, что слово «мой» в таком сочетании не несет ударения, хотя и пишется отдельно. Основное различие заключается в том, что московский кружок, судя по отрывкам А. Белого, дает ряд случайных эмпирических правил для счета ударений. Я же исхожу при обсуждении этого вопроса из общих фонетических принципов: *ударение* есть понятие не абсолютное, а относительное; существуют слоги *более* ударные и *менее* ударные; по отношению к более ударному слогу менее ударный может выступать в стихе в функции метрически-неударного, не разрушая метра; тот же менее ударный слог рядом с абсолютно неударным может исполнять роль метрически-ударного. На основании этого общего принципа я рассматриваю различные грамматико-синтак-

* Что совпадения эти — только частичные, показывает такой пример: в сочетании «На Фонтанке» А. Белый регистрирует «промежуток», который «хотя и весьма мал, но ощутителен [!]» (с. 87).

сические категории менее ударных («двойственных») слов — местоимения, вспомогательные глаголы и т. д.: частные случаи являются здесь выводом из общего правила. В свою очередь я очень жалею о том, что А. Белый не счел нужным показать мне свой литографированный «Регистр» с исправлениями к «Символизму» ни в 1920 г., когда я слушал его лекции, ни даже в 1925 г., когда он участвовал по специальному приглашению ГАХНа в Москве в обсуждении тогда еще не напечатанного доклада моего по теории стиха[5], посвященного, между прочим, критике его системы («Введение в метрику», гл. II). Тогда я имел бы возможность указать в моей книге на те исправления, которые сам А. Белый внес в принципы записи «Символизма», и мог бы сослаться на «Регистр» при соответствующих совпадениях, как ссылаюсь по тому же вопросу о «двойственных» словах на старых русских теоретиков от Тредьяковского до Самсонова[6], а по другим поводам — на десятки различных работ, русских и иностранных, которым я обязан чем-нибудь существенным.

Что принципы, изложенные в «Регистре», оставались по сю пору неизвестными большинству специалистов по стиховедению и что ошибки, допущенные в «Символизме», повторялись до самого последнего времени, видно из примеров, приведенных в моем «Введении» (с. 96—97). Даже В. Брюсов, москвич и символист, по-видимому, ничего не знал об исправлениях «Регистра» и продолжал в «Науке о стихе» 1919 (изд. 1922) отягчать русские ямбы мнимыми спондеями и хореями: «В *ней* страстный жар, *ей* душно, дурно...» «Зачем *я* мимолетной встречи...» и т. д. Немудрено, что при таком счете русский стих обогащался совершенно фиктивными ритмическими «отступлениями» и могло возникнуть представление, что метрическая норма является схоластической фикцией.

Взамен «графическому методу» «Символизма», который оказался теперь всего только — «предварительным приемом», «научным журналом явлений», А. Белый предлагает в своей новой книге открытый им еще в 1917 году прием составления «ритмических кривых» и их изучения в связи со смыслом стихотворения. По новой теории А. Белого. «кривая ритма» составляется на основании следующих необыкновенно простых правил: разница в ритме (т. е. главным образом в расположении ритмических отступлений) между двумя соседними стихами признается равной 1; при ритмическом тождестве двух соседних стихов эта разница равна 0; ритмическое тождество между данным стихом и одним из предшествующих вообще определяется по формуле $\frac{n-1}{n}$, где $n$ — порядковый номер стиха с повтором (например, если ритмически тождественные стихи отделены двумя контрастными, то $n = 3$).

Числа, полученные таким образом для каждого стиха, служат материалом для построения «кривой ритма» по стихам. Сложенные по строфам, они позволяют построить «синтетическую» кривую ритма по строфам. Ее «ритмический жест» интерпретируется А. Белым в связи со смыслом стихотворения (явным или сокровенным), на ряде примеров из Пушкина, Тютчева, Баратынского. Обширная часть книги посвящена анализу «кривой» «Медного всадника».

Нельзя не пожалеть об огромной работе, потраченной А. Белым на составление ритмических «кривых». Если «графики» «Символизма» имели все-таки значение «удобнообозримого журнала», наглядно демонстрирующего некоторую индивидуальную совокупность ритмических явлений, то новые «кривые» кажутся мне пустой игрой воображения. Замечу по этому поводу следующее: 1. Я сомневаюсь, чтобы ритм стихотворения определялся ритмическим сходством или контрастом соседних стихов. Это — в новой форме старая теория А. Белого, определяющая ритм отрицательным признаком, как отступление. 2. Я сомневаюсь, чтобы различие между ритмическим качеством соседних стихов можно было *измерить*. Если можно, то не такими элементарными и произвольными приемами, как предлагаемые А. Белым, а скорее экспериментальным измерением психофизиологических реакций. 3. Если пойти за А. Белым по пути обозначения ритмического контраста числами, я полагаю, что нельзя все контрасты принять равными 1, так как контрасты эти бывают разные. Напр<имер>, если признать за 1 простейший и наименьший контраст («Мой дядя самых честных правил / Когда не в шутку занемог...» — во втором стихе обычный пропуск ударения на III стопе), то контрасты более сильные и необычные придется соответственно обозначить числом 2 или 3 (напр<имер>: «Еще стремлюсь к тебе душой. / И в сумраке воспоминаний...» — во втором стихе необычный пропуск ударения одновременно на II и III стопе). Сам А. Белый признавал в «Символизме» качественное (а следовательно — и количественное) различие подобных контрастов, когда занимался статистикой ритмических фигур, основанных на различном числе и расположении пропущенных ударений. Конечно, такие показательные, символические числа нельзя ни складывать, ни перемножать, ни строить на них «кривые»: они лишь вводятся для наглядности вместо соответствующих качественных различий. 4. Основная формула $\frac{n-1}{n}$, определяющая числовое взаимоотношение ритмического сходства и различия, а следовательно, и весь рельеф «кривой», не подтверждена в книге ничем, кроме личного доверия А. Белого к памяти ее покойного изобретателя А. А. Баранова; впрочем, этот последний сам, по-видимому, не придавал свое-

му изобретению серьезного значения (81). Эта «формулка», которая почему-то кажется А. Белому ключом к тайнам стиха, может быть легко заменена любой другой алгебраической формулой, также взятой «с потолка», например, $\frac{1}{n^2}$ («обратно пропорционально квадрату расстояния»), $\frac{n-1}{n^2}$ и т. д. Здесь мы опять вступаем в область «мистики чисел». 5. Не могут служить доказательством в пользу правильности составления кривых и те совпадения «ритмического жеста» со смыслом, которые обнаруживает А. Белый на целом ряде интерпретируемых кривых. Задача сильно облегчается тем, что всякая кривая состоит из «подъемов» и «падений», более крутых или более пологих. Интерпретация их в соответствии с эмоциональным или смысловым течением стихотворения (в особенности, когда речь идет о подсознательном, утаенном смысле) обнаруживает у А. Белого очень богатое воображение и будет интересна для его будущего биографа и для историка символизма как свидетельство восприятия Тютчева или Пушкина поэтом XX века; мне лично в 1920 г. доставляло большое наслаждение слушать и декламацию А. Белым тютчевских стихотворений, очень необычную и, по его словам, «подсказанную» ему ритмической «кривой» (ср. с. 138). Но я думаю, что ничему объективному в стихотворениях кривые А. Белого не соответствуют и что любая температурная кривая могла бы дать ему такой же повод для блестящих истолкований. Что эти толкования могут быть очень произвольными, показывает новая интерпретация «Медного всадника», подсказанная А. Белому его «кривыми». На кривой «Медного всадника» места, посвященные Петру и Петербургу, оказались «падениями», места, связанные с личными переживаниями Евгения, «подъемами». Это открыло А. Белому тайный смысл «Медного всадника»; и поэму, которая является необыкновенно ярким художественным выражением русского великодержавного империализма николаевской эпохи, он без страха превратил в иронический революционный памфлет, направленный против Николая I и царской России (205).

Среди упреков, обращенных А. Белым к филологам вообще и ко мне в частности, наиболее странное впечатление производит обвинение в том, что мы намеренно замалчивали («утаили» — «видели», но «молчали», с. 84) его теорию «ритмического жеста», ныне изложенную полностью в книге «Ритм как диалектика». Как будто кто-нибудь кроме самого А. Белого обязан или даже вообще имеет право излагать за него теории, известные только из устных докладов! При этом А. Белый даже намекает на существование какого-то заговора ученых с целью воспрепятствовать публикации его открытий по метрике. «С 1910 года до 1928 года я не

имел возможности печатать свои работы по стиховедению... *не без* вмешательства» [!] (43). «Вся ошибка Белого в том, что, много работая над ритмом, он не умел вовремя пристроить своих работ» (238). Автор «Символизма» будто бы «сидел с заклепанным ртом» (84) и т. д. Позволяю себе думать, что имя А. Белого и успех «Символизма» гарантировали автору возможность в любое время напечатать любую книгу по стиховедению, если бы она была действительно написана; в этом отношении он был, несомненно, в гораздо лучшем положении, чем его молодые ученики или противники (Шенгели, Томашевский и др.). Ведь нашлись же издатели даже для такой книги, как «Глоссолалия» (1922)!

В заключение — несколько слов о полемических приемах А. Белого. Я думаю, что взгляды его ничего не выигрывают в убедительности от того, что он сравнивает себя с Дарвином, Карлом Марксом, Фр. Энгельсом, — великими учеными, как я думал до сих пор, достаточно далекими от А. Белого по своей идеологии (с. 16 и др.), или от того, что он называет, без достаточных оснований, свои взгляды на ритм «диалектическими». Точно так же его противники не проиграют в мнении читателей от того, что он титулует их «профессорами от стихистики» (42), «добровольными школьными городовыми от Канта» (40), «Дунсами Скотами» или даже просто «Дунсами» (33) (последнее, очевидно, — для знающих английский язык!), или рекомендует им «лучше описывать номенклатуру спичечных коробочек, чем стихов» (42). Сравнение формального метода с «формами капиталистического фетишизма» (25) вызовет улыбку у серьезного социолога и напомнит ему остроумные интерпретации ритмических «кривых». Наконец, для того чтобы окончательно скомпрометировать меня в глазах читателя, А. Белый на протяжении всей своей книги иронически титулует меня: «*профессор* Жирмунский» или даже, в игриво-интимном тоне, просто: «*профессор*» (84). Я горжусь званием профессора Ленинградского университета и не думаю, чтобы это звание препятствовало мне понимать поэзию в мере моих скромных личных дарований. Я позволяю себе, однако, напомнить А. Белому, что все мои печатные работы подписаны: *В. Жирмунский*; следовательно, я никогда не прикрывал своих научных взглядов реальным или фиктивным авторитетом профессорского звания. Поэтому считаю, что ироническое употребление этого титула на протяжении всей книги так же некорректно, как если бы я писателя Андрея Белого именовал из полемических соображений «известным московским мистиком Борисом Бугаевым».

26 Зак. 3458

## Ж. ЭЛЬСБЕРГ

# Творчество Андрея Белого-прозаика *

### 1. ДВЕ ЛИНИИ СЛОВЕСНОГО МАТЕРИАЛА БЕЛОГО

Если внимательно присмотреться к тексту Андрея Белого в различных его произведениях, то бросится в глаза двойственность его словесного материала. Эта двойственность заметна и в ранних произведениях писателя. Так, во 2-й драматической симфонии, с одной стороны, «Дормидонт Иванович пил чай с блюдечка», профессор «бежал жуликом», «звенел голосище приходского дьякона», «музыка на бульваре играла "Смейся, паяц"», а с другой — «в окне дома стояла сказка», «синеглазая нимфа получила письмо от мечтателя», смотрит «резко-очерченный месяц на темно-эмалевой сини». Все эти примеры взяты с нескольких страниц, причем мы сознательно брали только такие фразы, где два различных вида словесного материала не пересекаются. Примеров же такого пересечения чрезвычайно много: «черная гостья», в образе которой затем является «Вечность», «надевала калоши», «добрый кентавр... оправлял свои воротнички» и т. д. **

---

* Мы концентрируем внимание на произведениях наиболее значительных в творческом комплексе писателя и вместе с тем лучше других известных современному читателю, т. е. на «Петербурге», «Москве» и «Ветре с Кавказа», привлекая, однако, и остальной материал, начиная с «Симфоний».

** Сравни также: в «Серебряном голубе» «рябая баба» вошла в душу Дарьяльского «тучей, бурей, тигром, оборотнем». Несколько выше «рябая баба» названа «дивной бабой». В «Котике Летаеве» герой кричит: «Афросим» и объясняет это так: «Просто, я перепутал: "афросюнэ" по-гречески ведь безумие, а Афросиния служила в кухарках»... Петербург в романе того же названия находится в «математической точке, не имеющей измерения», а лакей сообщает о том, что Аполлон Аполлонович «скоро пожалуют к кофию». Абле-

На основании приведенных цитат (а на такие цитаты можно было разбить все написанное Андреем Белым) легко составить два ряда, характеризующие двойственность словесного материала Белого. Мы имеем, условно обозначая: а) «*низкий*», *бытово-гротескный словесный материал*, бытовая гротескность которого подчеркнута и обывательским говорком, и детскими неологизмами, и б) «*высокий*», *отвлеченный словесный материал*, то сказочно-легендарного и фантастического порядка, то повторяющий излюбленные декадентские цвета, качества и образы, то состоящий из научных и отвлеченно-мистических понятий.

Оба вида материала встречаются в произведениях Андрея Белого неравномерно. Схематически можно утверждать, что от «Северной» героической симфонии (1904 г.) до «Москвы» место, занимаемое бытовым словесным материалом, *увеличивается* за счет вытеснения «отвлеченного». Но при этом «отвлеченный» материал в «Москве» играет несравненно бóльшую роль, чем бытовой в «героической симфонии». В этой последней бытовой материал ощущается лишь косвенно. Бирюзовые сказки, цветы лилии, королева, яхонты, богомерзкие ужасы, фавны формально торжествуют здесь полную победу. Но рыцарь с козлом танцуют «козловак», а дворецкий предполагает, что гости собрались для «козловачка». Думается, что таким образом, правда переодевшись, пробрались в декадентский замок старые бытовые знакомцы: гопак, казачок и краковяк, не испугавшиеся «бредовых слов» и «лиловых молний».

Критика чрезвычайно мало обращала внимания на двойственность словесного материала Белого. Причиной тому является, по всей вероятности, *теснота переплетения* обоих видов материала,

---

уховым «холодание возводилось в принцип», а вместе с тем он смакует каламбур «барон-борона». Характеризуя Софью Петровну, автор говорит, что в «дамах нельзя будить хаоса». Дворник Моржов сообщает Александру Ивановичу: «Маненечка забавляется», а для последнего «события, какие могли совершиться, — одна мозговая игра». В «Москве» мухи «кусаки». У Иван Ивановича — «тяпляпый нос», он носит «шарканцы», на улицах «домчонки и даже домчоночки», собаку именуют «собачевиной». Надя — «настоящий кукленок», колокольня «забелебенькала», профессор ловит «клопишку». А вместе с тем у Мандро — «тонконосый, изысканный профиль», у него «грива иссиня-черных волос с двумя вычерченными серебристыми прядями, точно с рогами..., соболиные бакенбарды с атласно-вбеленным пятном подбородка»... «Облицовка стены бледно-палевым камнем, разблещенным в отблески». Спускается «нервная люстра». «Седогривая лошадь фарфоровой масти копытами цокала». Во сне Коробкина Табачихинский переулок мощен «не булыжником — данными математических вычислений».

усложняющая и затрудняющая анализ. В свойственной ему острой, блестящей и сжатообразной манере отметил это, однако, Л. Троцкий, сказавший, что произведения Белого «представляют собой неизменно поэтическую или спиритуалистскую *возгонку старого быта*» и что «Записки мечтателя» — это «сочетание отчаявшегося *бытовика*, у которого печка дымит, и *привыкшего к духовным радениям интеллигента...*» (курсив наш. — *Ж. Э.*)[1]. Последующие же критики вовсе прошли мимо этих очень глубоких замечаний, относящихся, в сущности, ко всему творчеству Белого, и только у К. Локса мы встретили аналогичную, но никак им не развитую мысль: в рецензии на «Возврат» (3 симфония) А. Белого К. Локс пишет: «Чеховщина, доведенная до бреда, — такова, в сущности, тема "симфонии"» («Печать и революция», 1923, № 1)[2]. Также только в очень частном разрезе «Симфонии» остановился на данном вопросе В. Шкловский, исходя из общих неверных, формалистских предпосылок («Пять человек знакомых». Заккнига. 1927)[3].

Между тем по одному из этих двух направлений: передача гротескного, застывшего «тяпляпого быта» — с одной стороны, и создание отвлеченных и фантастических представлений и ощущений — с другой, идут и наиболее оригинальные струи неологизмов Белого. Приведем несколько, так сказать, «массовых» примеров, т. е. таких типичных примеров, число которых можно было бы сильно увеличить. Резко бросаются в глаза отглагольные существительные, формируемые и используемые Белым, особенно в последних произведениях: «есть подлет без конца в улетании к небу простершихся местностей», «стояния гор... менялись стремительно», «мыс, состоящий из разного рода падений и сбегов», «расскок обвисал озлащенными перьями», «сдерг и разлет устремившихся глыб» («Ветер с Кавказа»), глаза Лизаши стреляют «сверком», тусклые окна характеризуются, как «желтый утух», «вдали — солносядь», «в окнах бушуяли бросени листьев и заблесты лунного света» («Москва»).

Здесь любопытно, что движение ощущается не как конкретный процесс, а как отвлеченное состояние, как *понятие* движения, данного в какой-то абстрагированной статичности и неограниченной во времени, протяженности и постоянстве. В сущности, движутся не люди и предметы, а понятия различных видов движения. Любовь Белого к этой отвлеченной «статической» динамике очень ярко сказалась в том бурном восхищении, с каким он встретил мысль Вс. Мейерхольда построить макет для предполагавшейся постановки «Москвы» на *винте*[4]. Мейерхольд аргументировал свое интереснейшее предложение всем творческим комплексом писателя, указывая, что «винт», т. е. «крэсчендо динамики, данное в статике» (действительно, винт дает при кручении видимость

движения в статике), — сущность всех книг Белого, начиная с «симфоний» («Ветер с Кавказа»).

Другим характерным для Белого методом создания* слов являются сложные прилагательные, в частности, используемые для обозначения цветов: «малиново-темный нахмур», «голубовато-мутнеющий воздух», «розовато-темная глыбина» («Ветер с Кавказа»), «серо-розовый булыжник», «верх убегал в темноту ниспадающей ночи лиловой (нет, черно-лиловой)», «золотохохлое, лиловое облако», «синеперая дама» («Москва»)**.

Чистые цвета встречаются у Белого сравнительно редко. Он любит переливы, рябь цветов. Благодаря этим переливам и переходам цвета как бы отвлекаются от предметов, которым они присущи, цвета Белого не знают, в сущности, границ «своих» вещей. Поэтому дома и ландшафты Белого кажутся зачастую лишь серыми *каркасами*, покрытыми одной большой, *фантастически переливающейся в красках цветовой кисеей*. Цвета приобретают у Белого иногда и самостоятельность существования: «в разряжениях — голубизна, к нам летящая» («Ветер с Кавказа»), «лилоты разреживались изъяснениями зелено-бутыльного сумрака» («Москва»).

Приведенные две линии неологизмов явно служат «высокому», отвлеченному виду словесного материала. Противоположную задачу выполняют слова детского языка (точнее, слова, построенные по принципу этого языка) и диалектизмы. Наивный бытовизм детского языка обусловлен «буквальным» пониманием и формированием слов тем, что, по выражению Белого, «младенец не ведает вовсе различий меж миром метафоры и фактом... “ножницы цифр”, он подумает: ножницы для разрезания цифр» («Ветер с Кавказа»).

Приведем несколько «детских» слов из «Москвы» параллельно с детскими словами, собранными в статье А. Н. Гвоздева «Значение изучения детского языка для языковедения» («Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, III). «Очканчик» («Москва») — «*кроличик*» (Гвоздев), «дурачишка» — «пакуришка», «гру-

---

* «Создание» слов понимается нами, конечно, условно. Заимствование слов или методов словоформирования у Даля или у Гоголя не уничтожает, естественно, творческого акта писателя, ибо его словотворчество должно рассматриваться не абсолютно, а относительно к литературному языку данной эпохи.

** Ср. также: «Известка разложена аспидно-сереньким, серо-сиреневым, серо-песочным, желточным и розоватым колером» («Москва»), «бело-золотая рука», «фиолетово-розовый тон, расписанный тонко», «бледно-лазурный атлас сидения» («Петербург»), «желто-кровавая муть», «темно-цветная ночь», «ярко-кровавый блеск» («Петербург», издание 1916 года).

дашка» — «стирашка», «дергунчик» — «лифунчик», «костогрыз» — «угличист».

Примеры диалектизмов из «Петербурга»: «Гишпания», «выпили бы в маем кумпанействе», «не жалаете ль...», «аслапажденье всеобщее», «вы душканчик».

До сих пор мы рассматривали каждый из видов словесного материала Белого почти изолированно. Между тем своеобразием Белого является, как мы уже сказали, *сложнейшее переплетение и взаимодействующее сосуществование* обоих видов словесного материала. Взаимодействие «высокой» и «низкой» линии обнаруживается во всем, начиная с деталей и кончая важнейшими героями произведений Белого. В «Ветре с Кавказа» винт дан сначала как отвлеченный символ творчества Белого, а на следующей странице Белый восклицает, переводя винт в бытовую плоскость: «Решено, Мейерхольд присылает "Москву" в Цихис-дзири, а я текст *завинчиваю*: мейерхольдовский винт пахнет эрою» (курсив наш. — *Ж. Э.*).

Когда Николай Аполлонович замыкался в теоретические рассуждения, то «он чувствовал тело свое пролитым во "все"; голова же смещалась в головку пузатенького стекла электрической лампы». Здесь бытовая электрическая лампочка недвусмысленно подсмеивается над философским отвлечением, хотя и служит одновременно сама отвлечением от реального бытия головы Аблеухова. «Сознание отделялось от личности, проясняясь невероятно и концентрируясь в единственной точке (меж глазами и лбом)... мысли-молнии разлетались от лысой его головы». Попробуйте вычеркнуть слова, взятые Белым в скобки, и эпитет «лысая», тогда останется лишь иррациональный образ. А условно вычеркнутые слова своим бытовым уточнением иронически преломляют иррациональность этого образа. Мысли-молнии пытаются приблизить лысую голову к мировому пространству, но лысая голова мстит за пренебрежение к быту, читатель ощущает не то мировое пространство, не то бюрократический кабинет*.

---

* «Когда оба (сенатор и его сын. — *Ж. Э.*) соприкасались друг с другом психически, то являли собой подобия двух друг к другу повернутых мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробегал неприятнейший сквознячок» («Петербург», изд. 1916 г.). Здесь «бездна», и именно «совершеннейшая», так сказать, меблирована отдушинами и бытовейшими сквознячками, которые, вместе с тем, вырваны ив своей нормальной обстановки. Таков же и двусторонний смысл сближения, проведенного при помощи сна сенатора, между «невыразимой комнатой», т. е. уборной, и грозно наименованным «местом свержения в бездну». Иногда это взаимодействие двух линий принимает почти форму каламбура. Так, страшное сновидение Сатурна приближается к быту и раз-

## 2. ПЕСИК В ДВУХ ИЗМЕРЕНИЯХ И ИНТЕЛЛИГЕНТСКОЕ «Я» В «ЭН»-ИЗМЕРЕНИЯХ

Анализ двух линий словесного материала Андрея Белого приводит нас к более широким и определяющим обобщениям. Сосуществование бытового гротеска и иррациональной и фантастической отвлеченности определяет не только подбор слов на небольшом отрезке текста и даже не отдельные эпизоды тех или иных произведений писателя: *это взаимодействующее, взаимоироническое сосуществование* является основным, социально-психологическим комплексом, стержневым во всем творчестве Белого, — комплексом, который преломляется и в центральных, выведенных писателем, действующих лицах.

«Аполлон Аполлонович видел всегда два пространства: одно — материальное (стенки комнат, кареты), другое — не то чтоб духовное (материальное также)... ну, как бы сказать: над головой Аблеухова глаза Аблеухова видели блики и блески, и радужно заплясавшие пятна крутящихся центров...» Эти два пространства даны Белым не только в сознании сенатора. На протяжении всего романа мы видим, как «золотомундирный муж» с «каменным лицом» на фоне «неизмеримой громадности им управляемых механизмов» пересекается, сплетается и опять отделяется от «геморроидального старика в халате с кистями», от совсем не грозного старичка, у которого и в шестьдесят восемь лет нашлись еще «ребенкины взоры». Своеобразие показа Белым Аблеухова — своеобразие, органически связанное со всем стилем писателя, и заключается в *игре* этими двумя плоскостями, в неожиданных и оригинальных, все время варьирующихся способах их переламывания и пересечения. С помощью методов, которые мы охарактеризовали выше, контуры старика в халате не остаются на сколько-нибудь долгий срок ясными и четкими, читатель знает, что в каждую данную минуту мягкий и домашний халатик может превратиться в беспощадно-прямолинейные стенки «лакированного куба» — ка-

---

гадывается возгласом Николая Аполлоновича «Çela tourne!», хотя тут же опять иронически и двусмысленно зашифровывается: «Нет, Sa... tourne!»

Вот еще один пример из «Кубка метелей» (четвертая симфония), интересный тем, что здесь взаимно ироническое и пародийное сосуществование двух линий дано вполне откровенно, по всей вероятности, потому, что взята тема литературного быта, сама по себе не заслуживающая, с точки зрения писателя, иррациональной значительности: «Вышел великий Блок и предложил сложить из ледяных сосулек снежный костер. Скок да скок на костер великий Блок; удивился, что не сгорает. Вернулся домой и скромно рассказывал: “Я сгорал на снежном костре”...»

реты сенатора, отражающей «многогранность ответственного поста». Но так же легко может раствориться и этот, в сущности, все же эфемерный образ «государственной планиметрии», и останется только «сутуловатая фигурочка». Но и за бытовой фигурочкой будет чувствоваться отвлеченная космическая «циркуляция», а сквозь туманы этой последней будет слышаться пусть заглушенный, но несомненный и ехидный смешок бытового гротеска. Если позволить себе, конечно, условное поясняющее сопоставление, заимствованное из другой области искусства, то следует сказать, что постановка «Ревизора» В. Мейерхольдом во многом близка к художественным принципам Андрея Белого[5]. И в «Ревизоре» все время живо ощущается взаимно пересекающееся сосуществование данным первым планом гротескных бытовых вещей и фигур чиновников, и тех темно-красных сплошных дверей, создающих внереальный, фантастический фон для бытового гротеска, перед ними развертывающегося и по самой своей подчеркнутости вызывающего ощущение таинственно недоговоренной многозначительности. Подчеркнем еще раз условность данного сравнения и укажем, в частности, на то, что *качество* вещей у Мейерхольда и Белого резко разнится.

Так же, как и его отец, так и Николай Аполлонович то «вырастал в предоставленный себе самому центр — в серию из центра истекающих логических предпосылок», то погружался в «пучину невнятностей» и мир «житейских мелочей». В связи с Софьей Петровной Белый характеризует эту двойственность Николая Аполлоновича как «богоподобный лед» и «лягушечью слякоть» («Петербург», изд. 1916 г.). И эти две крайности даны опять, конечно, переплетенными: «лягушечье выражение улыбки заслонило лицо от нее», в лице же том была «белость», т. е. «богоподобный лед». А «светло-зеленые панталонные штрипки» разоблачают страшно шутовское красное домино, которое, впрочем, скоро опять превращается в таинственного «выходца с того света». И по этому же принципу построены двойственность Дудкина, то «неуловимого», то «незнакомца с черными усиками» и ряда других персонажей «Петербурга». Если бы мы попытались на основании одного этого романа дать социологический эквивалент доминирующего и определенного нами социально-психологического комплекса, нашедшего здесь свое образовое выражение, — мы стояли бы перед большими трудностями. Дело в том, что если одна сторона двойственности всех действующих лиц «Петербурга» принципиально тождественна, если одной ее стороной является обнаженно- и подчеркнуто-гротескное бытовое существование данного героя, то другая сторона этой двойственности сильно в каждом индивидуальном случае отличается. Так, бытовому существованию жалкого старика противопоставлена грозная государственная дея-

тельность; жизни лягушонка Николая Аполлоновича — философическое уединение, муки любви и бредовой страх перед террористическим актом; появлению обыденнейшего незнакомца с черными усиками — окружающий его таинственный ореол революционного подполья, окрашенного в тоне мрачной фантастики. Основываясь только на «Петербурге», пришлось бы путем сравнивания и отыскания *общего* в этих отличающихся друг от друга сторонах двойственности долго искать нужного нам ключа. Но этот ключ мы найдем гораздо быстрее при помощи «Котика Летаева» и особенно «Москвы».

В «Котике Летаеве» дан, с одной стороны, бытово-психологический облик ребенка из интеллигентской семьи. В этом направлении Белого больше всего привлекает буквально бытовое восприятие Котиком Летаевым всего окружающего. Так, слышал Котик о профессорах, что «они крепколобы: бьются лбами о стены они; мне говорят, что "профессор" — маститость, т. е. то, чем мостят...» Но было бы, конечно, нелепо и наивно думать, что Белый мог бы удовлетвориться *такими* зарисовками. В «Котике Летаеве» натуралистически данные моменты детской психологии сплетаются с отвлеченнейшими обобщениями, принадлежащими, конечно, не Котику или, во всяком случае, не тому Котику, который думал, что маститость — это чем мостят. В предисловии к «Котику Летаеву» Белый пишет: «Мне тридцать пять лет, самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство... прошлое протянуто в душу; на рубеже третьего года встаю перед собой; мы друг с другом беседуем; мы понимаем друг друга. Прошлый путь протянулся отчетливо от ущелий первых младенческих лет до крутизны этого самосознающего мига». Весь «Котик Летаев» и есть соединение и переплетение бытово-данных восприятий младенца с своеобразным, отвлеченно-обобщающим эмоционально-образовым «толкованием» его сознательных мыслей и подсознательных ощущений с толкованием, исходящим от тридцатипятилетнего высококвалифицированного интеллигента, явно стремящегося к иррациональному постижению своего «я», к «крутизнам» самосознания. И поэтому после фраз, которые пригодились бы для коллекционера детских курьезов К. Чуковского[6], мы читаем следующее: «...за мною гонятся прощупи по веренице из лет стародавним титаном: титан бежит сзади. Нагонит и сдавит... но ощупи космоса медленно преодолевалися мною; и ряды моих "въятий" мне стали рядами понятий; понятие — щит от титана; оно — в бредах остров: в бестолочь разбиваются бреды; и из толока-толчеи мне слагается: толк»... Впрочем, бесспорно, что «понятия» и «толк» никогда не сумеют защитить Белого от «ощупей космоса». Признание Белого в «Кубке метелей»: «Я старался, по возможности точнее, обрисовать некоторые переживания, *подстилающие*, так сказать, фон

*обыденной* жизни и по существу *невоплотимые* в образах» (курсив наш. — *Ж. Э.*). Это признание характеризует одну сторону *всех* произведений Белого.

В «Москве» анализируемая нами двойственность оказывается наконец построенной на твердом социальном фундаменте *в том смысле*, что носитель этой двойственности в произведении, объект писательского видения, профессор Коробкин, *ближе всего* подходит к субъекту, т. е. к этой двойственности, как изображающему и преломляющему социально-психологическому комплексу. Здесь — наибольшее сближение между «глазами автора» и «глазами героя».

«Москва» в значительной своей части и при всех прочих грубых промахах — исключительно яркая и недооцененная нашей критикой сатирически-гротесковая картина быта старой, высококвалифицированной, «профессорской» интеллигенции. Профессор Коробкин — великий, мировой ученый: «из всех математиков разве десяток, рассеянный в мире, мог быть ему вровень». Но в каком бытовом мире живет Коробкин? «С детства мещанилась жизнь» Коробкина. Он, знаменитость, окружен клопишками и кусаками обывательского быта, «вислятиной» платьев жены, у которой груди — «тряпочки». А Митя говорит про отца: «Людей он не видит: живет в математике»; да и «Василиса Сергеевна вполне поняла, что профессор отсутствием только присутствует в доме». Здесь мы приближаемся к наиболее яркой образовой характеристике, уточняющей двойственность Коробкина. В профессоре заключается и «"я" его, жившее в "эн"-измерениях», и «*Томочка-пёсик*, в нем живший... *в двух измерениях*». Но, — утверждает Белый, — «начинало вывариваться из большой знаменитости и из добрейшего пса человек». Человека, живущего в трех измерениях, результат этого «вываривания», в первых двух томах «Москвы» не видно, думается, что и не будет видно в дальнейшем, но в остальном эта характеристика определяет, в сущности, весь социально-психологический комплекс творчества Белого.

Творчество Белого отражает сознание настроения и идеологию высококвалифицированной и высококультурной дореволюционной русской интеллигенции, далекой от сколько-нибудь активной общественно-политической жизни, *работавшей в области отвлеченной науки* (*но не техники*!) *и искусства* и скрывавшейся от социально-политических вопросов на «вершинах» математики, философии или поэзии — все равно. В условиях царского бюрократического строя, поддерживаемого трусливой буржуазией, жалкой общественной жизни на фоне громадной крестьянской страны, эта интеллигенция презрительно замыкалась в себе. Она воспринимала философию, мистику и художественные эмоции западной буржуазии, но не быт и не технику Запада. Она, подобно

Коробкину, могла быть в оппозиции к царскому министру, но это была, скорей всего, оппозиция игнорирования. Такие интеллигенты казались антиобщественными даже либералам и кадетам (впрочем, Коробкина «Русские ведомости» чествовали бы за научные заслуги). Не случайно, что этой газете пришлось оправдываться перед своими читателями (в редакции были получены протестующие письма) за помещение отрывка из «Котика Летаева» («Русские ведомости», 1916, № 295)[7]. С точки зрения Коробкина, редактора «Русск. вед.», хранители российских общественных интеллигентских традиций, так же как и историк литературы и общественной мысли Задопятов, должны были казаться жалкими ненужными болтунами. Революционеры даны в «Петербурге» явно уродливыми, но уродливо значительными; а худой и костлявый интеллигент питается... фитином. Объективно, противоположение сенатора и Неуловимого в «Петербурге» показывает полную несущественность и ничтожество для автора романа таких общественных сил, как либеральная буржуазия и либеральная интеллигенция. Но такое ощущение своей обособленности вело высококвалифицированных антиобщественных интеллигентов только к полному замыканию в свой резко отграниченный мир, потому что либералов, т. е. «своих» людей, они презирали, пролетариат и революционеры же были для них абсолютно чуждыми и абсолютно непонятными (лучшее доказательство тому — полная неудача Белого в отображении революции и революционеров и в «Петербурге», и в «Москве»), и также они не могли воспеть сапог царского городового. А мир, в который они замыкались, обладал двумя противоположными сторонами. Бытово это был мир тихих московских улиц, Никольских и Табачихинских переулков*.

В этом арбатско-интеллигентском существовании сохранились многие элементы гоголевского, мелкопоместного, дворянско-усадебного быта, та «старорусская помещичье-чиновничья, в лучшем случае — тургеневски-гончаровская подоплека», о которой писал Л. Троцкий, характеризуя воспоминания Белого о Блоке[8]. Индустриализирующийся город, его развивающаяся техника и строящиеся заводы — словом, западничество с его технико-индустриальной стороны были органически чужды этой жизни и этим людям.

---

* Ярко даны особенности этого быта в автобиографическом «Арбате» («Россия», 1924, № 1). С грустью вспоминает Белый о старом Арбате: «Прежде арбатская жизнь стала уж ныне приарбатской, переулочной жизнью, вломилась в Арбат от Никольской, Мясницкой, Кузнецкого громкоголосая стая пришельцев, одушевленная коммерцией, перестраивала и ломала устои Арбата; профессора, литераторы и представители стародворянских и старокупецких традиций тогда стали быстро: одни — умирать, другие же — бежали до самой Пречистенки».

Индустриальные образы Белому не удаются вовсе, он принужден их объяснять образами другой среды или подчеркивать невозможность их приятия. Так, «автомобиль» с «оглушающим нечеловеческим ревом... невыносимо мимо пронесся, пыхтя керосином» («Петербург», изд. 1916 г.), фонари висели «электрическими яблоками» («Петербург»), а «скрежещущий ящер» заменяет трамвай («Москва»).

Зато интеллектуальные и эмоциональные новости Запада, научные, философские, мистические и художественные, находили на «Арбате» благодарную почву. На «настоящем», на «том» Арбате, юному Белому «зори светили», оттуда он «звал к "Золотому руну"». Здесь «колониальный магазин "Выгодчиков" в восприятии ребенка разъезжался в героический эпос», «утонутие в луже» именовалось «утопией» («Арбат»), здесь «песик» Коробкин витал в «эн»-измерениях математических наук и гениальных открытий, доктор превращался для Котика Летаева в Минотавра, и соответственно раздваивались персонажи «Петербурга».

«Сорванный с бытовой оси индивидуалист Белый хочет заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново...» — писал Л. Троцкий[9]. Эта блестящая и меткая характеристика нуждается, однако, в уточнении в том смысле, что все же Белый (объективно, в своем творчестве, конечно) за бытовую ось держаться пытался. Можно сказать, что Белый постоянно висит в социально-безвоздушном пространстве в комической позе человека, ощущающего кусок этого пространства как кресло, причем над ним вихрится непостижимо-иррациональный космос, а под ним стоит приготовленное уютное кресло, перевезенное из поместья гоголевского героя в арбатскую Москву. Здесь нужны пояснения. Говоря о двойственности творчества Белого, мы отнюдь не повторяем избитую мысль о двух планах Белого — реальном и нереальном. *Подлинно реального, т. е. отражающего социальную действительность плана трех измерений, Белый не знает вовсе.* Бытовизм Белого реален только формально, он отражает лишь внешность жизни данной социальной группы, притом сгущенно, гротескно. Коробкин витал в «эн»-измерениях, но его отвлеченно-математическое открытие соприкасалось вне его индивидуального сознания с индустриальной действительностью, с громадными социальными событиями, а не только с паркетом его квартиры и с жилетом — тайниками для хранения секретных бумаг профессора. И подобно Коробкину, Белый видит и понимает лишь быт и живущего на его фоне всего лишь в двух измерениях пёсика, формальную, а не подлинную, т. е. социальную реальность. В этом смысле характерно, что такая нетипическая и даже анекдотическая фигура, как Мандро, понимается самим Белым как типическое выражение власти буржуазии над

наукой. Здесь замысел писателя не мог осуществиться, так как в распоряжении Белого не было соответствующих художественных средств. Не приближается к этой реальности Белый и в своем отвлечении. Но поскольку психоидеология интеллигента типа Коробкина как раз и строилась на сложно комбинированном восприятии быта и отвлеченности, постольку Белый дает в этом отношении интересный социально-психологический материал. Условно можно сказать, что в быту Белый до реальности *не допрыгивает*, а в отвлеченности ее «*перепрыгивает*», оказываясь в облаках фантастики, а подчас и мути иррациональности и мистики, не выходя и в этом отвлечении за пределы своего «я». И лишь в очень редких случаях (о которых мы еще будем говорить) Белый пытался отразить социальную действительность за этой гранью.

Характерно для Белого, что люди, кроме немногих центральных действующих лиц, обладающих определенной нами двойственностью, даются писателем чрезвычайно внешне. По большей части это не люди, а словесные или вещные маски (термины, употребляемые Ю. Тыняновым в «Достоевский и Гоголь»)[10]. На фамилиях действующих лиц Белого мы остановимся ниже в связи с рассмотрением влияний Гоголя. Теперь же обратим внимание на способы замены людей вещами и частями тела и результаты этого.

«Здесь человечник мельтешил, чихал, голосил, верещал, фыркал, шаркал, слагаясь из робких фигурок, выюркивающих из ворот, из подъездов проспяченной, непроветренной жизни: ботинками, туфлями, серо-зелеными пятками иль каблучками тяжелым износом несли свою жизнь: кто — мешком на плече, кто — кулечком рогожным, кто — ридикюльчиком, кто — просто фунтиком; пыль зафетюнила в сизые, в красные, в очень большие носищи и в рты всякой формы, иванящие отсебятину и пускающие пустобаи в небесную всячину; в псине и в перхоти, в злом раскуряе гнилых табаков, в оплевании, в мозгляйстве словесном — пошли в одиночку: шли — по двое, по трое; слева направо и справа налево — в разброску, в откидку, в раскачку, в подкачку. Да, тысячи тут волосатых, клочкастых, очкастых, мордастых, брюхастых, кудрявых, корявых пространство осиливали ногами...»[11] Эта длинная цитата показывает нам все своеобразное и высокое мастерство, которым обладает Белый в умении взаимно пересекать две различные художественные плоскости. Ведь вещная маска, как и маска, выделяющая одну какую-либо часть тела (принцип гоголевского «Носа»), явно комична и гротескна. Но Белый, превращая людей через эти маски в «человечник», вызывая призраки тысячи таких масок, колеблющихся в странном ритме массового движения, достигает такой зыби масок, такой сгущенности гротеска, что в нем наряду с чертами комичного появляются и элементы мрачного и даже страшного. Но большое мастерство выра-

зительности и прихотливой и трудной игры противоречащими друг другу художественными элементами *не приводит*, однако, Белого *к подлинно значительным и теоретически высоким художественным обобщениям*, соответствующим явлениям реальной, социальной жизни. Эту жизнь Белый видеть не умеет. Неслучайно, что в моменты наиболее трудного постижения предпочитает он от видения реального уйти к видению мистическому, иррациональному, от глаз — «к очам ушей»; здесь «глаза не нужны: я их скинул; они — как очки», ибо «увидеть глазами невидимо вас посетившее чувство высот невозможно никак» («Ветер с Кавказа»).

Такой «вспрыг» (пользуемся словом Белого) от «красоты» к «явлению смыслов» чреват грубейшими ошибками отвлекшегося от материальной действительности «я». И. Лежнев сказал, что «Белый парит над рубежами истории»[12] («Россия», 1924, № 1)*. Может быть, Белый и парит над «рубежами» той или иной сменовеховской интеллигентской души, но рубежи истории эпохи великих революций ему, конечно, недоступны.

Мы должны еще уточнить данное нами понятие о двойственности. В. Ф. Переверзев в своей работе о Достоевском охарактеризовал социально-психологический тип «двойника», созданный этим писателем[14]. Но двойственность эта отличается от двойственности Белого и его героев несравненно большей глубиной, трагизмом и остротой осознания. У Достоевского — трагическое столкновение двух плоскостей, у Белого — *взаимно-ироническое сосуществование*, во многом напоминающее мирное совместное жительство фантастики и быта в ряде произведений Гоголя, о которых мы еще будем говорить. Трагизм столкновения у Достоевского и ирония сосуществования у Белого обусловлены, конечно, социально. Если городское мещанство остро и трагически переживало неудовлетворенность своей жизнью, то субъективно у высококвалифицированной, материально обеспеченной интеллигенции, определившей творчество Белого, чувство неудовлетворенности принимало форму подсмеивания над собой, понимания безысходности этого чувства и иронического примирения с ним.

Белый — художественный идеолог чрезвычайно узкой, кастово отграниченной и высококвалифицированной социальной группы. В этом — основная причина трудности его текста. Но значительность произведений Белого, их значимость и *для нас* в том, что здесь, в сущности, разоблачена *страшная, социальная ограниченность высококультурных дореволюционных интеллигентов, отгородившихся от жизни, неумение их оторваться от уродливей-*

---

* И для Иванова-Разумника Белый — «вершина», а Аскольдову в творчестве Белого дана «точка зрения глубины или высоты... но только не поверхности» («Литературная мысль», 1923, № 1)[13].

*шего обывательского быта, их социальная наивность и слепота их культуры.* Думается, излишне пояснять, что Белый в этой картине отнюдь *не является стороной.* Выходя за пределы своей группки, он терпит только художественные поражения и неудачи. Уже не говоря о жалких карикатурах на революцию и революционеров, Белый не может даже дать образ буржуа. И социальная беспомощность Коробкина, возможность всяческого использования его буржуазией становится нам ясной не из столкновения Коробкина и Мандро, а из психологии первого. Осознание же иронии сосуществования иррациональной фантастики и быта* выгодно

---

* Из иронического сосуществования иррациональной отвлеченности и быта и вытекает любовь Белого к изображению психологии сна и младенчества. В «Ветре с Кавказа» Белый очень наивно пытался «извинить» свою мистику этой психологией: «...Сон есть предмет зарисовки, как всякий предмет; если б критики поняли это, они перестали б гвоздырить, что "мистик"-де, поняли б: я — зарисовщик весьма интересного мира, имеющего свою логику, скошенную, протекающую с нашей логикой под углом эдак градусов в сорок. Фантастика первых младенческих лет дана в этом скосе и взрослому. Критикам, меня ругающим, нужно бы все же понять: есть проблема младенчества; чтобы понимать жизнь младенцев вполне, надо понять логику собственных снов...» Здесь очень любопытно применение формулы школы А. К. Воронского: «искусство — познание жизни»[15] в ее абсолютной форме для оправдания мистики. Не случайно и сам Воронский в своей статье о Белом зовет писателя к изображению младенчества[16], не понимая того, что притягательность для Белого «скоса» психология детства и сна с ее нелепо-комической фантастикой (вспомните повседневные рассказы о снах и детских высказываниях!) обусловлена как раз общим социально-психологическим комплексом, определяющим творчество писателя. Психология и сна и детства — удобный повод для художественного претворения этого комплекса, хотя, конечно, произведения Белого обладают в этом направлении и определенной познавательной ценностью. Любовь же Белого вообще к «скошенному» и ироническому высказыванию характерным образом сказалась в следующих словах: «очень скучно чреватые мысли по-"вумному" строить; их надо до срока держать в состоянии шуточном...» («Ветер с Кавказа»).

Еще, с другой стороны, психология сна и детства должна была привлекать Белого. Гераклит, философ, на которого Белый очень любит ссылаться, сказал, что «днем все люди живут в одном и том же общем для всех мире, во сне же каждый погружается в свой собственный мир» (цит. по: Фишер-Дедуа, «Сон и сновидения», изд. «Петроград», 1925 г.)[17]. Дело, конечно, не в абсолютной правильности этого изречения, а в том, что психология детства и сна действительно дает наряду с наличием указанной двойственности и чрезвычайно удобное основание для зарисовки именно *внесоциальных* переживаний (ср. определение Гегеля: ребенок — «человек в себе»).

отличает Белого (вернее, социально-психологический комплекс, определяющий творчество писателя) от его героев. В этом, и то лишь в данной плоскости (у Коробкина есть достоинства, которых нет у Белого), он выше их, в этом разница между осознанием своего «я» героями «Петербурга» и «Москвы» и осознанием «я» писателем, профессиональным наблюдателем и художественным идеологом своей группы, по «заказу» последней «уничтожавшим» в своих произведениях социальную действительность. Любопытно, что ирония эта не без неудовольствия отмечалась в лагере идеалистической и мистической критики *.

Неверно было бы себе, однако, представлять, что творчество Белого *сплошь* двойственно в вышеохарактеризованном смысле, что *все* его мистико-символические образы «разгадываются» бытом. В отдельных случаях, и в особенности в «Петербурге», Белый выходит за пределы интеллигентского «я», пытаясь отобразить подлинную действительность, а не только капризные восприятия этого «я». Тогда создаются застывающие, не могущие быть разгаданными мистические символы, грозные и грандиозные. Так, «Медный всадник» вырастает в главе «Бегство» в «Петербурге» в символический образ России, находящейся на страшном социально-историческом распутьи. Здесь «объективное» существование символа подчеркнуто прямым обращением автора: «Ты, Россия, как конь», и т. д. и независимостью этого образа от субъективных восприятий кого-либо из героев. Когда же «Медный гость» переносится в восприятие Александра Ивановича (глава «Гость»), то

* Так, критик эстетской «Софии» (1914, № 3) недоволен тем, что «в то время как эстетическая плоскость романа ("Петербурга". — *Ж. Э.*) космогонично подлинна, она случайно приурочена к сюжету из бюрократической и революционной повседневности» тем, что в роман введены понятия, «ужасающие своей определенностью, своей сухостью»[18]. С. Аскольдов же («Литературная мысль», 1923, № 1) пытается утешиться: «...Несмотря на всю дерзостность и капризность замысла вставить образ Христа в маскарадную обстановку, весь этот эпизод нисколько не шокирует религиозного чувства, все равно как не шокируется идейная привязанность к Вл. Соловьеву тем, что во 2 симфонии автор изобразил его шагающим по крышам и трубящим в рог. И тут и там самые образы слишком пленительны, духовно верны и говорят о какой-то мистической правде — соприсутствии потустороннего даже и будничному»[19]. Бесспорно, что читатель, не обладающий умением социологически анализировать художественный текст, а тем более читатель, «идейно привязанный к Вл. Соловьеву» и плененный «какой-то мистической правдой», может воспринять именно только мистические стороны творчества Белого. Но также ясно, что это будет относиться уже к изучению субъективных читательских восприятий, а не к объективному анализу художественного материала.

законы иронической двойственности немедленно вступают в силу. «Медный гость» говорит: «Здравствуй, сынок», и «металлическим задом своим гулко треснул по стулу литой император». Но эти редкие вспышки социального сознания вышеохарактеризованной социальной группы, в моменты бурных общественных потрясений, не приобретают в творчестве писателя решающего значения и лишь в «Петербурге» достигают значительной силы, придавая именно этому произведению некий более широкий, хотя и очень смутно-неясный резонанс.

А для того чтобы уравновесить страшного «Медного всадника», для того чтобы внести утраченную успокоенность в интеллигентское «я», применяется противоядие той же силы и создается религиозно-мистический, «объективно» бытом не разгаданный образ «печального и длинного» Христа, дарующего душевный мир.

Но в восприятии Софьи Петровны опять создается возможность иронически-бытовой разгадки «печального и длинного» мужем Сергей Сергеевичем, раскаявшимся во «вчерашнем скандале».

В заключение несколько слов о «Ветре с Кавказа». Видеть в этих путевых записках отражение «строительства социализма в Советских Закавказских Республиках» (Ф. Раскольников, стенограмма речи в книжке «Пятилетний перспективный план издания классиков»)[20] — крайне наивно. «Ветер с Кавказа» — это полемико-публицистическая защита мистицизма во всем творчестве Белого, заостренная против марксистской критики, против материализма в искусстве. Но для того чтобы протащить эту публицистику, создан художественный повод, причем в художественной части книги советский Кавказ почти целиком *заменен* вневременным, отвлеченно воспринятым горным ландшафтом, рождающим «явления смыслов» и дающим Белому возможность ткать сложные узоры своей высокой линии словесного материала. Если в «Ветре с Кавказа» налицо оптимизм, то это оптимизм витания в отвлеченности «высоты», а не понимания социальной жизни. Творчество Белого еще игнорирует пооктябрьскую действительность, создавая лишь иллюзию ее восприятия.

## 3. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ КОМЕНТАРИЙ

Легко заметить, что в данном нами анализе мы пытались выполнить ту задачу литературоведа, которую В. Ф. Переверзев сформулировал как необходимость «прощупать в художественном произведении тот пункт, где объективное изображение переходит в субъект, где изображаемое и изобразитель образуют органическое единство». Ироническое сосуществование двух плоскостей гротескного быта и фантастической отвлеченности, обусловленное

социальным бытием дореволюционной высококультурной научной и художественной интеллигенции, и кажется нам таким пунктом.

Здесь перед нами тот социально-психологический комплекс, который определяет все творчество Белого, выяснен, в основном, на материале его художественных произведений. Метод В. Ф. Переверзева (так, как мы его понимаем) дал нам *в этом направлении* возможность монистического социологического объяснения творчества Белого, — объяснения, недоступного всем критикам, прибегающим к методам «некритического биографизма» (И. С. Гроссман-Рощин, «Тезисы о биографическом элементе в марксистском литературоведении». «На литературном посту», 1928, № 17). Такой некритицизм неизбежно приводит, по выражению И. С. Гроссман-Рощина, к «фальсификации понимания закономерности художественного произведения»[21]. В этом отношении исключительно грубые ошибки допустил Г. Горбачев. Оказывается, «никакой единой направляющей силы, никакого достаточно серьезного принципа в стилистических исканиях Белого не имелось, и поэтому в "Петербурге" были, как бы наугад и в беспорядке, использованы всевозможные отклонения от привычной литературной языковой нормы: пародирование стиля канцелярских бумаг, ученых докладов, языка обывателя...» («Современная русская литература»). И хотя и Горбачев очень расплывчато, правда, высказывает мысль о «смеси» словесного материала в творчестве Белого, он дальше договаривается до того, что неологизмы писателя «не имеют целевой установки»[22]. Затем Горбачев пространно цитирует остроумную статью Н. Берковского из № 49 «Жизнь искусства» за 1926 год[23], в которой проведена мысль о «бесцельности» словотворчества Белого. На основании цитаты из «Москвы»: «Мадам Эвихкайтен — зефирная барыня, деликатес, демитон с интересами к демономании», Берковский утверждает: «не Белым написан этот портрет, а звуками первого эпитета». Это предположение было высказано в 1926 г. А через два года Белый в «Ветре с Кавказа» сделал следующее признание: «"Москва"... в стилистическом приеме — продукт собирания камушков... я... мозаичистом стал... мозаика стала приемом; я стал подбирать слово к слову так точно, как камушки я подбирал в Коктебеле». Итак, предположение Н. Берковского о «лепне» слов в «Москве», о подборе их с точки зрения цветистости оказалось *формально* верным. Но все дело в том, что предположение это плодотворно лишь для изучения *субъективной творческой* психологии и совершенно бесплодно для социологического объяснения произведения, лишая его закономерности возникновения.

И неудивительно, что на основе статьи Н. Берковского Г. Горбачев заявляет, что Белый «интересен, главным образом, лишь

в плане формальных исканий»[24], а сам Берковский вовсе не замечает социального значения «Москвы».

А приведенная им цитата вполне поддается объяснению при помощи того социально-психологического комплекса, который мы установили выше. Мадам Эвихкайтен — персонаж, с точки зрения Белого, в целом гротескно-бытовой. И тем не менее и в этот образ писатель внедряет, правда, слабые намеки, уводящие к фантастической отвлеченности. Ведь «Эвихкайтен» по-немецки означает «Вечности», и возможность такого перевода придает гротескной фамилии двусмысленность. «Демономания» же, несмотря на звуковую близость (и даже, быть может, вследствие нее), смыслово контрастирует с теми словами, которые, с точки зрения Берковского, ее вызвали: деликатес — демитон — демономания. Демономания противопоставляется словам бытового говора. Это показывает нам, насколько безрезультатен метод *угадывания* процесса субъективно-творческой деятельности писателя.

Ошибки иного, более принципиального порядка видим мы у А. К. Воронского. А. К. Воронский — один из очень немногих современных критиков, обладающих своим отточенным и ярким стилем. В его работах всегда можно найти интересные и глубокие мысли. Но все эти достоинства не могут искупить основных пороков его метода. Воронский оперирует не текстом литературных произведений, или, вернее, он пользуется ими лишь как одним и не главным из материалов, подлежащих рассмотрению. У Воронского пробивается именно тот персонализм, о котором говорит И. С. Гроссман-Рощин. Следует сказать, что персоналистский метод в отношении формирующихся писателей и использованный притом в публицистической форме может иметь в отдельных случаях «педагогически» положительное значение. Но марксистский критик в роли гувернера такого сложившегося писателя, как Белый, всегда рискует показаться наивным. И Белого, конечно, следует, по мере возможности, «перевоспитывать», но в целом по отношению ко всему творческому комплексу этого писателя совершенно необходимо занять и историко-исследовательскую, антиперсоналистскую позицию.

По Воронскому же оказывается, что «Белый — исключительно рационалист», а жизнь в его восприятии — «хаотична и бессмысленна». И эти «ножницы» Белый пытается сомкнуть своим «символизмом» («Искусство видеть мир»)[25]. Читатель нашего очерка знает, как мало такая формула определяет специфику творчества Белого. Из этой же формулы (а в пользу нее приведено немало аргументов и от биографии, и от публицистических высказываний Белого) у Воронского вытекают грубые ошибки. Заметив, что у Белого из-за символов и отвлечений выглядывает быт (Воронский уделяет этому 12 строк), критик делает следующее заключе-

ние: «Весь его символизм — от рассудка. Художник в Белом начинается там, где кончается мистический символист. Тогда Белый пишет о журавлях, о детстве, о многих поистине превосходных вещах». И статья кончается призывом: «А о журавлях и о детском Белому надо вспоминать чаще и больше, чем о символизме». Здесь неправильна каждая мысль: 1) Невозможно доказать, что Белый силен как писатель-реалист и слаб как художник-символист. Образ Медного всадника и Куликова поля в «Петербурге» — явно символичны, и вместе с тем это, бесспорно, одни из самых сильных образов, созданных Белым. Неслучайно сам же Воронский пространно цитирует это место романа. 2) Нельзя, как мы видели, отделять «детство» в творчестве Белого от его «символизма». Такое разделение допускается Воронским только потому, что он не ищет в художественном произведении того перекрещивания субъекта и объекта, которое лишь и позволяет нам монистически подойти к литературному тексту и подлинной (объективной, а не субъективной) творческой личности художника. «Детство» и быт не обладают у Белого самостоятельностью существования, они тесно переплетены с отвлеченностью, с мистикой. А Воронский рассуждает так: раз Белый персонально — рационалист, то ему ничего не стоит отделаться от символизма и перейти к детству. Здесь явно аргументация ведется от личности художника. 3) В соответствии с его общими воззрениями на искусство А. К. Воронский рассматривает детство как период жизни, дающий возможность увидеть мир «во всей его свежести и непосредственности». Но как раз анализ творчества Белого, и в частности «Котика Летаева», показал нам, что «детство» дает, правда, свежие и непосредственные, но вместе с тем *внесоциальные* или очень мало социальные восприятия. Воронский же не понял ни социальной закономерности интересов Белого к детству, ни того, что это детство никак писателя к подлинной реальности привести не могло.

Особый вид персонализма и биографизма представлен сейчас в работах В. Шкловского. Строго говоря, персонализм Шкловского — это своеобразная маскировка формального метода под социологию. Для этого на «бедного Макара», т. е. *на личность писателя*, и сбрасываются все социологические шишки. Так, Андрей Белый оказывается *только* мистиком и антропософом («Пять человек знакомых»), Лев Толстой — только легитимистом и дворянином («Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”»)[26]. При этом личность писателя «социологически» разоблачается беспощадно. Классовые корни установлены с абсолютной точностью. Классовый отбор материала подтвержден документально. Затем, когда Шкловскому кажется, что патент на социологию за ним в восприятии читателя закреплен, начинается своеобразная манипуляция. Производится сопоставление произведения и «разъ-

ясненной» личности писателя. Неизбежно устанавливается наличие «ножниц», так как разоблачение дворянина-Толстого дает для понимания «Войны и мира» не больше, чем рассмотрение личности дворянина-Иванова, а мистик Белый в персонально-«социологическом» отвлечении мало чем отличается от мистика Эллиса. *И вот, пространство между лезвиями «ножниц» заполняется формализмом.* Четко сформулирован этот метод работы в тезисе-подзаголовке статьи В. Шкловского о Белом: «художественное мировоззрение»[27] писателя приводит его к известной философской системе. Система эта помогает ему создать новую форму. Форма эта начинает существовать вне первоначальной мотивировки и после того как писатель отходит от данного философского построения». Так Шкловский возвращается к формализму в его девственном виде.

Приведенные примеры ясно показывают нам, что материалы биографии и публицистические высказывания могут, естественно, использоваться, но критически, не приобретая решающего значения. Конкретный пример: в анализе интереса, проявленного в творчестве Белого к миру сновидений и психологии детства, можно было исходить из самозащиты Белым от обвинений в мистицизме, данной в «Ветре с Кавказа», т. е. признать, что здесь налицо лишь известная (быть может, даже научная!) любознательность, желание познать мало исследованный участок реальности; но с не меньшим правом можно было воспользоваться цитатой из «Котика Летаева»: «Мир и мысль — только накипи грозных космических образов... эти образы — мифы. Мифы — древнее бытие... в них ребенок бродил», а на основании этой цитаты вывести заключение об абсолютном мистицизме Белого и о том, что только сновидения и бреды детства — для него подлинная действительность. И так же мало дал бы нам анализ «монгольских» теорий в «Петербурге». Мы же исходим из художественного текста и благодаря этому избежали шаткости и двойственности выводов, основанных на публицистических высказываниях писателя.

Но, думается нам, что *в методе В. Ф. Переверзева*, точнее — в том направлении, в каком сейчас ведется его разработка, наряду с большими достоинствами имеется и одна чрезвычайно *опасная сторона*. Работы В. Ф. Переверзева о Гоголе и Достоевском появились 14—16 лет назад[28]. Фактически за этот срок марксистская методология литературоведения не добилась сколько-нибудь значительных успехов по сравнению с этими работами. Конечно, виной тут и царская реакция, и бурная эпоха гражданской войны, но эти обстоятельства не могут уменьшить заслуг В. Ф. Переверзева. Тем более теперь необходимы углубление и разработка намеченных им положений. А вместо этого ряд учеников В. Ф. Переверзева значительно упрощает его метод, впадая в явное «социологиче-

ское» чванство (это относится, впрочем, не только к ученикам В. Ф. Переверзева, а, в частности, в порядке самокритики, и к работам пишущего эти строки). Такое упрощение особенно резко сказывается в литературном *антиисторизме* некоторых последователей Переверзева. Исследование замыкается в данном произведении. Рассматривается произведение, определяется его стержневой социально-психологический комплекс, устанавливается его социальная база и, исходя из этого комплекса, объясняются *все детали* данного произведения. Таковы, например, работы И. Беспалова о Горьком и У. Фохта о «Демоне»[29]. Если идти по этому пути, то история русской литературы, разработанная таким способом, превратится в систему *социологически объясненных, но замкнутых творческих комплексов писателей* (*а то и произведений*), *не имеющих между собою никакой непосредственной связи*. При такой схеме бытие класса и классовая психология не воздействуют на уже существующие литературные образы, формы и языковый материал, а творят их каждый раз заново. Если бы сейчас какой-нибудь философ-марксист сказал, что генезис диалектического материализма может быть рассматриваем вне всякой связи с гегелианством, то это показалось бы только смешным. А творчество Лермонтова и Горького может, по мнению учеников В. Ф. Переверзева, рассматриваться вне всякой литературной историко-генетической связи. При таком подходе неизбежна страшная натасканность объяснения отдельных компонентов стиля. Мы также думаем, что *все* произведение определяется *единым* социально-психологическим комплексом. Но совершенно очевидно, что социальное бытие класса и социально-психологический комплекс, им порожденный, формируют литературу не из воздуха, а *из уже существующего литературного материала*, который также в свое время диалектически выработался под соответствующим социально-классовым влиянием из другого материала, причем, конечно, каждый раз привносятся и новые литературные приемы и новый языковый материал. А *не зная* этого *обрабатываемого* литературного материала, естественно, нельзя объяснить все детали того произведения, которое из него исторически вытекло, нельзя полностью объяснить данный генетический процесс. В. Ф. Переверзев на этом процессе также останавливается очень мало, но все же им бегло было охарактеризовано влияние Гоголя на Достоевского, влияние народного творчества на произведения Гоголя. Зато мы ничего не узнали об историко-литературном генезисе и композиции Достоевского и языка мелкопоместной стихии у Гоголя и т. д. и т. п. Но, во-первых, в работе о Гоголе сам же В. Ф. Переверзев указал, что вопросы литературной зависимости Гоголя были уже разрешены другими исследователями (нам, впрочем, это представляется спорным) а, во-вторых, работы

В. Ф. Переверзева давали настолько новый для марксистского литературоведения материал, что независимо от этих недостатков они ознаменовали в своей области целую эпоху. Ученики же В. Ф. Переверзева «углубляют» метод своего учителя так, что вовсе отказываются от изучения процесса литературного генезиса. В этом смысле неслучайна полемика с Н. И. Бухариным У. Фохта, утверждающего, что невозможно даже «ничтожное участие формализма в научной работе социологов»[30] («Печать и революция», 1927, № 2)*.

И этот отказ от использования работ формалистов связан с непониманием того, что проследить процесс возникновения данного произведения, объяснить все отдельные его частицы вне историко-литературного генетического изучения совершенно невозможно. А именно у формалистов, ошибающихся в основном, можно найти в этом отношении ценный конкретный материал, могущий быть использованным и в социологическом исследовании (так, например, в дальнейшем, при рассмотрении зависимости Белого от Гоголя, мы воспользовались и рядом указаний Ю. Тынянова в «Гоголь и Достоевский»).

Такая позиция отнюдь не приближает нас к взглядам формалистов или представителей формально-социологического метода. Зато совершенно неправильна та постановка вопроса, которую дает М. Григорьев («На лит. посту», № 23). М. Григорьев спрашивает: «Не может ли самый характер образа осложниться литературной традицией; не может ли литературная среда исказить чистоту отражения экономической структуры?»[31] В иной форме, но по существу вполне аналогично ставят вопрос об инерции литературной формы формалисты-лефовцы и даже Ф. И. Шмит, доказывающий, что классовые влияния отвлекают искусство от его «нормального пути», по которому оно «по своей природе стремится продвигаться всегда и при всяких внешних условиях» («Предмет и граница социологического искусствоведения»)[32]. Хотя Ф. И. Шмит и М. Григорьев ставят ударения на диаметрально *противоположных* вещах, тем не менее они сходятся в том, что оба видят как бы два пути развития литературы и искусства: один — «фактический», осложненный взаимодействующими влияниями, а другой — неосуществившийся, но «возможный» и даже более «нормальный». Ясен метафизический привкус такой дилеммы. При монистическом же рассмотрении социально-обусловленного процесса литературного генезиса различные влияния, конечно, должны учитываться, но оцениваться *не как отклонения* (от чего? от метафизически установленного нормативного ряда?), *а как*

---

* Эти соображения т. Эльсберга ввиду их неразвернутости редакция оставляет на ответственности автора. — *Ред.*

*явления, отражающие сложность социально-классовых переплетений в идеологии, психике и социальном быту, соответствующие давлению старых и распадающихся социальных группировок на новые и развивающиеся.*

Из сказанного ясно, что эти «влияния», вернее сказать — тот материал, на основе которого развивается новое литературное явление, не может быть переделен в каком-либо *формально-хронологическом* порядке в такой же мере, в какой хронология не является научной историей. Здесь решающее значение принадлежит классово-обусловленной социально-психологической близости художественного метода и материала, а самый генетический процесс протекает, конечно, на основе *не механического заимствования, а диалектического усвоения и перерабатывания.* Для конкретного примера иллюстрации высказанных здесь мыслей мы и остановимся на генетической зависимости Белого от Гоголя.

## 4. БЕЛЫЙ И ГОГОЛЬ

В статье о Гоголе в «Луге зеленом» («Альциона», 1910 г.) Андрей Белый писал: «Что за образы? Из каких невозможностей они созданы? Все перемешано в них: цвета, ароматы, звуки. Где есть смелее сравнения, где художественная правда невероятней?» Характеризуя «низкую», в терминологии В. Ф. Переверзева, мелкопоместную линию творчества Гоголя, Белый говорит: «Не человечество, а дочеловечество; здесь землю населяют не люди, а редьки... не мир людей, а мир зверей». И дальше, самое для нас важное: «Гоголь умел растворять небо восторгом души и даже за небом провидеть что-то, потому что герои его собирались разбежаться и вылететь из мира. *Но Гоголь знал и другое небо*, как бараний тулуп и как крышка винного погреба... А когда погреб соединял он с кипящей месячной пеной туч, или *когда редьку соединял он с существами, летающими по воздуху*, у него получалось страшное подобие земли и людей: то земля — не земля... и те люди — не люди...» (курсив наш. — *Ж. Э.*).

Мы пользуемся данным высказыванием писателя не как бесспорным доказательством чего бы то ни было. Но каждый читатель нашего очерка поймет значение этой цитаты. В сущности, все сказанное можно отнести к творчеству *самого* Белого. И вместе с тем, оказывается, именно *так* понимал Белый творчество Гоголя.

Характеризуя ранний период творчества Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), В. Ф. Переверзев писал: «Читатель не может решить: правда или ложь, жизнь или невероятная выдумка эти рассказы...» [33] Здесь следует оговориться: в работе В. Ф. Пе-

реверзева явно налицо недооценка «высокой», фантастической, казацкой линии гоголевского стиля. В. Ф. Переверзев в отношении этой линии часто поддавался своим личным эстетическим вкусам. Так, для него «довольно посредственная пожизненность» и «*мертвая* фантастика» (курсив наш. — *Ж. Э.*); «Тарас Бульба» для него «довольно посредственная повесть»[34], причем «посредственность» фантастической линии аргументируется у В. Ф. Переверзева литературностью ее происхождения: «образы и настроения этой среды вливались в душу Гоголя чисто литературным путем... Понятно, что эти образы не могли отличаться особенной ясностью...», они — «не голос жизни, а голос литературного подражания»[35]. Между тем ясно, что «литературность» происхождения не может служить основанием для утверждения о слабости того или иного литературного произведения. Пришлось бы признать слабыми значительную часть произведений Пушкина от «Бахчисарайского фонтана» до «Каменного гостя», «Войну и мир» Л. Н. Толстого, в наши дни — «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова. А из-за недооценки этой фантастики, которая для многих, конечно, вовсе не «посредственна», В. Ф. Переверзев мало обратил внимания на выявление этой линии в позднейшем творчестве Гоголя и считал, что здесь «стилистические обороты», вошедшие в творчество Гоголя «чисто литературным путем», совершенно изменили свое эстетическое назначение, «служа юмористике». Между тем это не совсем так. Думается, что фантастика Гоголя и в позднейших произведениях в какой-то мере таится за некоторыми его бытовыми образами. Таково, например, значение заключительного образа I тома «Мертвых душ» (см. цитату ниже), таковы указания Гоголя на «почти трагическое» положение многих действующих лиц в немой сцене «Ревизора», — указания, реализованные В. Мейерхольдом, такова и повесть «Рим», написанная в 1842 г. и стилистически близкая к ранним произведениям Гоголя, — повесть, о которой В. Ф. Переверзев говорит очень мало.

Мы эти указания привели только для подтверждения возможности более высокой оценки удельного веса фантазии Гоголя, хотя, конечно, отнюдь с А. Белым мы в этом отношении не солидаризуемся. Далее, мы приводим конкретные примеры, сопоставляющие те или иные *типичные* проявления художественного метода Гоголя и Белого.

1. Переход от высокий фантастики к бытовому говору и наоборот очень характерен для Гоголя.

Так, в «Страшной мести» страшный мертвец «протянул... руки вверх, как будто он хотел достать месяц, и закричал так, как будто кто-нибудь стал пилить его желтые кости», и тут же Данило просит сына повторить за ним: «Тятя, я козак»[36]. Хома Брут

(«Вий»), оказавшись в роли лошади ведьмы, говорит: «Эге, да это ведьма!», а затем видит, «как горный ключ, вода и трава казались дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря» и слышит, «как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели» [37]. В «Ночи перед рождеством» «черт спрятал в карман свой месяц» [38]. Примеров аналогичного пересечения быта и фантастики у Белого мы приводили очень много и повторять мы их не будем.

2. Переход от восприятия реального предмета действующим лицом к обобщающему символу, даваемому от имени автора.

В «Мертвых душах» — переход от тройки Селифана:

«...Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади! Остановился пораженный божьим чудом созерцатель! Не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, — что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню — дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, посторaниваются и дают ей дорогу другие народы и государства...» [39]

В «Петербурге» переход от памятника Петру I:

«...Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву — два задних.

Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов; хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы? Или, может быть, хочешь ты броситься, разрывая туманы, через воздух, чтобы вместе с твоими сынами пропасть в облаках? Или, встав на дыбы, ты на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбою, сюда тебя бросившей, — среди этого мрачного Севера, где и самый закат многочасен, где самое время попеременно кидается то в морозную ночь, то — в денное сияние? Или ты, испугавшись прыжка, вновь опустишь копыта, чтобы, фыркая, понести огромного всадника в глубину равнинных пространств из обманчивых стран?»

3. Переливы цветов:

Поля в «Риме»: «...Сначала они еще казались зеленоватыми, и по ним еще виднелись там и там разбросанные гробницы и арки;

потом они сквозили уже светлой желтизною в радужных оттенках света, едва выказывая древние остатки, и, наконец, становились пурпурней и пурпурней, поглощая в себе и самый безмерный купол и сливаясь в один густой малиновый цвет, и одна только сверкающая вдали золотая полоса моря отделяла их от пурпурного так же, как и они, горизонта. Нигде никогда ему не случалось видеть, чтобы поле превращалось в пламя, подобно небу...» [40]

Небо в «Ветре с Кавказа»: «Глядели в разъятость небес; голубое — поверхностью кажется небо; его всковырни; и — багровый разрыв; изменялись оттенки: и та всесветлейшая высь — угущалася: красные перья, оранжевые, ярко-розовые, розовато-сиреневые; вместо света — цвета; так яснь угольев: пепельной мутью одевшися, выглядит буро-златой леопардовой шкурой.

Долины, обрывы, далекие груди крутизны, став в малиново-темный нахмур, озлобели ущельями, багрово-черными...»

Сложные эпитеты у Гоголя: «бледно-голубые очи», «бело-прозрачное небо», «зеленокудрые леса» («Страшная месть»). Примеры сложных эпитетов у Белого см. в первом разделе очерка.

4. Фантастический хаос городского пейзажа:

Париж в «Риме»: «И вот он в Париже, бессвязно обнятый его чудовищною наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих, неприслоненных боковых стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей, состоящих только из одних зеркальных стекол...» [41]

Москва: «...Улица складывалась столкновеньем домов, флигелей, мезонинов, заборов кирпичных, коричневых, темно-песочных, зеленых, кисельных, оливковых, белых, фисташковых, кремовых; вывесок пестроперая лента сверкала там кренделем, там — золотым сапогом; раскатайною растараторой пролеток, телег, фур, бамбанящих бочек, скрежещущих ящеров — номер четвертый и номер семнадцатый — полнилась улица...» [42]

5. Вещные маски людей (и маски — части тела) на улице:

«Невский проспект»: «Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни, предмет долгих бдений во время дня и ночи; усы, на которые излились восхитительнейшие духи и которые умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад; усы, которые заворачиваются на ночь тонкою веленевою бумагою; усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их профессоров и которым завидуют проходящие. Тысячи сортов шляпок, платьев, платков, пестрых, легких, к которым иногда в тече-

ние целых двух дней сохраняется привязанность их владетельниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте...» [43]

«Петербург», изд. 1916 г.: «С улицы покатились навстречу им черные гущи людские: многотысячные рои котелков вставали, как волны. С улицы покатились навстречу им: лаковые цилиндры, поднимались из волн, как пароходные трубы; блинообразная фуражка заулыбалась околышем; и были околыши: синие, желтые, красные. Отовсюду вытекал преназойливый нос. Носы протекали во множестве: нос орлиный и нос петушиный; утиный нос, курий; так далее, далее...»

6. Ясна и принципиальная художественная близость и следующих двух отрывков, хотя у Белого фигурирует живот<...> <...>* дана часть тела.

«Нос»: «...Через две минуты нос, действительно, вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника. По всему заметно было, что он ехал куда-нибудь с визитом. Он поглядел на обе стороны, закричал кучеру: "Подавай!", сел и уехал...» [44]

2-я симфония: «Из магазина выскочила толстая свинья с пятачковым носом и в изящном пальто. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж. Ницше (кучер — "как бы второй Ницше". — *Ж. Э.*) тронул поводья, и свинья, везомая рысаками, стирала пот, выступивший на лбу...»

7. Бытово-гротескные имена:

Гоголь: Курочка, Чичиков, Башмачкин, Ноздрев, Свиньин, Харпакин, Трепакин, Поганчиков, Пуховочка, Подточина, Ляпкин-Тяпкин, Софи Вотрушкова, мосье Ноль, Шпонька, Шлепохвостова и т. д.

Белый: Дудкин, Тетерько, Арбузова, Моржов, Сверчков, Шестков, Чижиков, Пузанов, Брыкачев, Задопятов, Клоповиченко, Переулкин, Свистоглазов, фон-Зоалзо, Нахрай-Харкалев, Сатисфатов, Клевезаль, Фердерперцер и т. д.

Фамилию Коробкина носит в «Ревизоре» «отставной чиновник». Но Коробкин из «Москвы», несомненно, позаимствовал отдельные черты и от Коробочки из «Мертвых душ». Здесь, по замечанию Ю. Тынянова, «вещная метафора стала словесной маской» [45]. А в «Москве» есть моменты, когда вещная метафора вновь реализуется. После того как в связи с юбилеем Коробкина звездочке «каппа» дали название «каппа-Коробкин», профессор говорит сам

---

* Печатный дефект в первой публикации: пропущена строка текста. — *Сост.*

себе: «Сегодня — *коробка*, а завтра... “каппа” какая-нибудь» (курсив наш. — *Ж. Э.*).

8. «Скос» представлений:

«Невский проспект»: «...Все перед ним окинулось каким-то туманом; тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки...»[46]

О частом использовании «скоса» представлений в произведениях Белого см. выше.

9. Некоторые сравнения как «высокой», так и «низкой» линий:

Гоголь: «никакой гибкой пантере не сравниться с ней (албанкой Аннунциатой. — *Ж. Э.*) в быстроте, силе и гордости движений» («Рим»); «изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых» («Тарас Бульба»); «голова Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Белый: Мандро соскочил с пролетки, «как тигр» («Москва»); рябая баба вошла в душу Дарьяльского «тигром» («Серебряный голубь»); «сапфировая синь», «алмазные слезы» (1 симфония); глаза, как «яхонты» («Москва»); «тыква — не нос» («Москва»).

10. Ироническое, многократное повторение одного слова на очень небольшом текстовом отрывке в целях снижения данного понятия:

«Шинель»: «...А лучше всего, чтобы он обратился к одному значительному лицу; что значительное лицо, спишась и снесясь с кем следует, может заставить успешнее идти дело. Нечего делать, Акакий Акакиевич решился идти к значительному лицу. Какая именно и в чем состояла должность значительного лица — это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что одно значительное лицо недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом, в сравнении с другими, еще значительнейшими. Но всегда найдется такой круг людей, для которых незначительное в глазах прочих есть уже значительное...»[47]

«Ветер с Кавказа»: «...Нынче понятие “масса” — двусмысленно; и означает “массивность” брюшка совбуржуя; он, втертый в понятие “массы”, от имени “массы”, за “массу” кричит; “масса”, взятая географической суммою, — косность, и козырь в руках обывателя; он подменил выражение “организации” “массой”.

Скажите, что делала “масса”, когда шла работа в подполье? — Спала: в это время работали партия, “организация” в малых ячейках, а “масса”, иль сто миллионов, сидела и горе свое заливала;

иные... растили брюшко; "массе" Маркс непонятен был; так почему же писатель должен был топить пониманье до "массы"? Я думаю: организовывать "массы" почетнее, нежель равнять пониманье до "массы" в той "массе" читателей, где эта "масса" сама — лишь прослойка средь массы безграмотной, стало быть...»

11. «Обилие аллитераций в прозе» у Гоголя отмечает и сам Белый. Примеры аллитераций у Гоголя и Белого излишни.

Количество приведенных параллелей можно было бы сильно увеличить. Мы даже нарочно избегали примеров, могущих дать представления о внешнем, более или менее формальном или частичном, неорганическом *заимствовании* или совпадении. Такие случайные влияния и притом различных писателей можно найти почти в каждом произведении почти всех писателей. Так, например, в сценах первого посещения Анны Петровны дома сенатора, а также в сцене конца карьеры Аблеухова можно найти влияние соответствующих глав «Анны Карениной» (посещение Анной Аркадьевной Сережи, служебное поражение Каренина). Некоторое сходство Каренина и Аблеухова, возможно, объясняется общим прототипом — Победоносцевым. С другой стороны, также только довольно внешнее влияние оказал «Петербург» на «9 ноября» Б. Келлермана[48], точнее, Аблеухов на Хехт фон-Бабенберга, особенно в первой главе немецкого романа. Между эпизодом «Черт», «Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых» и бредом Дудкина, как и между беседами Липпанченко с Дудкиным — с одной стороны, и Раскольниковым с Порфирием Петровичем — с другой, также возможно провести лишь *формальные* параллели, которые нас вовсе не интересуют. Значение же Гоголя для Белого трудно переоценить. Укажем еще как на возможное, хотя довольно курьезное, проявление этого влияния на ситуацию Мандро — Лизаша и Колдун — Катерина в «Страшной мести». Сходство тут в том, что оба отца, шпионы и предатели своей родины, пытаются изнасиловать своих дочерей. А в характеристике Мандро, как «синегубого и синебородого мертвеца», проглядывает и некоторое прямое сходство Мандро с Колдуном-мертвецом Гоголя. Впрочем, данный пример для нас лишь условен. Внешние же стилистические гоголевские влияния в «Серебряном голубе» бесспорны и отмечались еще дореволюционной критикой.

На примере проведенной параллели между Гоголем и Белым мы видим *процесс диалектического генезиса нового литературного комплекса, воспринимающего и одновременно деформирующего старый литературный материал*. Белый воспринял от Гоголя двойственность двух линий стилистики и словесного материала. Но Белый, еще значительно *снизив* и сгустив в гротеск низкую линию гоголевского бытового материала и значительно *возвысив и абстрагировав* (в иррациональность, в мистику) гоголевскую

фантастику, *вместе с тем перемешал и переплел* обе художественные плоскости в несравненно *большей* степени, чем это имело место у Гоголя. Такое *направление* деформации четко сказалось в вышецитированном понимании Гоголя Белым. *Поэтому сильно увеличилась взаимная ироничность двух плоскостей.* Условный схематический и грубоватый пример: если у Гоголя красавица-панночка оказывается ведьмой, то у Белого какая-нибудь мещанистая Марья Петровна может стать Вечностью. Но в относительно наивной фантастике, рожденной мелким поместьем, существуют *раздельно* и красивая женщина и ведьма, а в интеллектуально-эмоциональной игре высококвалифицированного интеллигента живет *нечто*, в котором проглядывает то Вечность, то Марья Петровна. Так и Нос был бы дан у Белого, вероятно, не в виде человека, а в виде космического носища.

Целый ряд стилистических частностей текста Белого можно объяснить, лишь исходя из охарактеризованного нами генетического процесса. Но и не все частности можно объяснить, основываясь на нем. Были и иные, в частности, *западные*, воспринятые Белым и деформированные им литературные и философские материалы, игравшие, однако, менее значительную роль. Немалое значение, думается, имел для Белого и Вл. Соловьев. Конечно, данное нами простое, не осложненное другими влияниями сопоставление приемов и словесного материала Белого и Гоголя упрощает и даже вульгаризует то понятие генетического процесса, которое мы устанавливали в «методологическом комментарии». Все же, кажется нам, такое сопоставление — шаг вперед по пути прослеживания этого процесса. Во всяком случае, без сопоставления с творчеством Гоголя, без изучения «переработки» гоголевских приемов и словесного материала генетически объяснить произведения Белого невозможно. И аналогичным путем выявления литературного генезиса надо идти и в любом другом случае литературоведческого анализа. И как раз анализ Белого в этом направлении относительно *легок* ввиду наглядной четкости выявления гоголевских влияний и *сравнительно* незначительного переплетения их с влияниями другого происхождения.

## 5. ИТОГИ

Русский символизм может быть схематически охарактеризован следующими тремя чертами: 1) западничеством в противовес «очень широко понятому народничеству» (А. В. Луначарский) русской литературы XIX века; 2) подчеркнутым индивидуализмом в противовес общественным настроениям предшествующей литературной эпохи и 3) в своем художественном стиле — антиреалистическими тенденциями.

Социальные корни русского символизма нуждаются еще в уточнении литературоведческим анализом. Но во всяком случае, бесспорно, что творчество важнейших представителей русского символизма социально определялось теми или иными группами и прослойками буржуазии и буржуазной интеллигенции. Творчество Андрея Белого являлось, как мы видели, художественной идеологией дореволюционной, высококвалифицированной, политически не активной буржуазной интеллигенции, работавшей в области науки и искусства, но не техники. С первого взгляда может показаться спорным соединение в одной группе писателя, склонного к мистике, и крупнейшего представителя той или иной точной науки. Но это противоречие объясняется лишь поверхностным отождествлением социальной психологии знаменитого физика или химика с его научными работами. Творчество Белого как раз и ценно раскрытием *социальной* психологии этой группы, ее социальной ограниченности и обособленности. Писателя и математика сближали, в интересующем нас плане, своеобразно окрашенное западничество и антиобщественность.

Западничество этой группы, а потому и Белого, было неурбанистическим. В творчестве Белого гораздо меньше урбанизма, чем в творчестве Брюсова или Блока. Социальная группа, определившая произведения автора «Петербурга», заимствовала с Запада *наиболее реакционные элементы западноевропейской культуры*. В этом смысле любопытно обращение Белого к западному меньшевику: «Ты называешь себя социал-демократом, ты нанимаешь автомобили и совершаешь передвижения при помощи аэропланов». А у нас «Штирнер, Эйхендорф и Ницше, которых, наверное, ты не прочтешь никогда», и «думают о том, что хорошо бы устроить "Bum-bum" тебе заодно с буржуазной компанией» («Одна из обителей царства теней»)[49].

Итак, аристократический индивидуализм, связанный с презрением к общественности (не только, конечно, к либерализму и «демократии»), реакционная философия и романтический, поэтический мистицизм — вот, в сущности, к чему сводится, в понимании Белого, культура Запада, заимствуемая русской интеллигенцией.

Антиобщественность Белого и той группы, идеологом которой он являлся, была также специфической.

Индивидуализм Белого и Брюсова (при всем их различии) был гораздо более активным, напряженным, лиричным, наступающим. Прослойки буржуазии и буржуазной интеллигенции, определявшие их творчество, претендовали на социально гораздо более активную роль, чем та интеллигенция, от которой зависело творчество Белого. У Брюсова, а особенно у Блока, больше социального темперамента и надрыва и меньше иронического, порой и злого спокойствия и пассивной созерцательности, чем у Белого. Белый

больше «интеллигент», чем Брюсов или Блок, в нем меньше социальной самостоятельности и больше социальной промежуточности и нейтральности. Конечно, эти сопоставления надо понимать не абсолютно, а относительно. Нужно еще оговориться, что к группе научной и художественной интеллигенции, обусловившей творчество Белого, следует отнести представителей идеалистических и мистических философских течений той эпохи, но не представителей общественных наук, в своей работе непосредственно соприкасавшихся с вопросами политики; профессора, юристы и историки, например, в значительной своей части, несомненно, принадлежали к гораздо более активным социальным группам*.

---

* В этом смысле очень любопытен список «аргонавтов», приводимый Белым в «Воспоминаниях о Блоке» «В 1903—1905 гг. аргонавтическим настроением дышут мои воскресенья; позднее бывали собрания — до 1910 года; здесь, кроме друзей и поэтов на "Скорпиона" и "Грифа", бывали: К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Ю. К. Балтрушайтис, С. А. Соколов, литератор Поярков; художники: Липкин, Борисов-Мусатов, Россинский, Шестеркин, Феофилактов и Переплетчиков; музыканты: С. И. Танеев, Буюкли и Метнер; философы: Г. Г. Шпетт, Б. А. Фохт, М. О. Гершензон, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. Ф. Эрн, Г. А. Рачинский; здесь проездом бывали: В. И. Иванов, Д. С. Мережковский, Д. В. Философов; бывал П. И. Астров. Среди иных посетителей упомяну: академика Павлова, его жену, палеонтолога, проф. И. А. Каблукова, М. К. Морозову, И. А. Кистяковского»[50]. Конечно, мы не вульгаризируем понятие социальной обусловленности художественного творчества и не считаем всех указанных здесь людей субъективными поклонниками произведений Белого, но профессионально-интеллигентский состав их (писатели, художники, музыканты, философы, представители точных наук, но не инженеры, юристы или историки), несомненно, типичен и подтверждает наши общие положения. И совсем не случайно, что как раз П. И. Астров, наиболее политически активный из всех здесь указанных, впоследствии от них отошел: «"астровская" общественность ушла в кадетизм, и мы с ней разошлись ("аргонавты" держались гораздо левее)... П. И. Астров в те годы старался естественно сочетать устремление к эстетизму с моральным, сверкающим пафосом...»[51] Дело, конечно, не в «правизне» Астрова, а в степени его политической активности, настроения же академика Павлова, Г. Шпетта или даже самого Белого были пусть политически неоформленными, но, конечно, объективно не «левыми», хотя и содержали элементы презрения к кадетской оппозиционности. Приведенный список помогает нам оценить и утверждения Белого о ниспровержении «традиции московского ученого круга», выразившемся в уходе «сына декана» и «будущего московского профессора» в ряды «декадентов». Это было, конечно, лишь ниспровержением бытовых, но не идеологических традиций. Профессорское общество было шокировано изменой сына Бугаева на-

Теперь перейдем к вопросу о социальной обусловленности зависимости Белого от Гоголя. Если Белый никогда не поднимался на высоту социальной взволнованности и активности Блока, то, с другой стороны, у Белого никогда не были так сильны элементы безусловной непроницаемой таинственной мистики, характерной для Блока. Мистика и фантастика давались у Белого почти всегда сквозь ироническую призму гротескного быта. Это, в известной мере, было ясно и самому писателю. Так, он говорит в «Воспоминаниях»: «Парадоксальность "Симфонии" — превращение духовных исканий в грубейшие оплотнения догматов и оформления веяний, лишь музыкально доступных, в быт жизни московской... в "Симфонии" бралась тема поэзии Блока, но развивалась она сатирически, в намеренных парадоксах и шутках; а у Блока звучала та тема торжественным вызовом миру; он сбрасывал "маску"; ходил в "полумаске" "я"; Блок, вероятно, воспринял с опасением подобное проведение темы о "Ней": он был "максималистом", я — "минималистом"; различие в подавании темы, нам общей».

Именно поэтому «упивались мы Гоголем — "Страшною местью" и "Вием", то именно, чего Блок не любил», а сатирический талант Чехова кажется Белому «ярким, родным мне». Ирония сосуществования двух плоскостей — быта и фантастики — заставляла тяготеть Белого к Гоголю, хотя, конечно, эти плоскости и их взаимоотношение у обоих писателей отличались весьма сильно. Белый, в гораздо меньшей мере, чем Блок и Брюсов, мог воспринять западные художественные влияния, именно ввиду их урбанистичности. И поскольку поэтому «полемика» Белого против реализма Толстого, Тургенева, Гончарова и даже Достоевского должна была черпать свои аргументы в значительной мере, именно из *русской* прозаической литературы, постольку естественно и закономерно

---

учной карьере, но такое бытовое возмущение отнюдь не препятствовало Белому стать художественным идеологом этого общества.

Оговариваемся еще раз: для каждого читателя нашего очерка ясно, насколько мы в нашем методе далеки от биографизма. Для нас абсолютно случайно, что идеолог научной художественной интеллигенции Белый родился в семье Бугаева, т. е. в той же среде, идеологом которой он стал. Белый мог быть сыном дьячка, фабриканта и т. д., и метод нашего очерка от этого не изменился бы. Но насколько здесь *случайно* совпадает социальная среда, определившая творчество Белого, и та бытовая среда, в которой писатель вырос, постольку мы имеем право пользоваться биографическими материалами Белого, конечно, не для нахождения социологического эквивалента его творчества (здесь мы ни разу биографическим данным решающего голоса не давали), а для характеристики социальной среды, идеологом которой был Белый, причем эту среду мы определили внебиографическим путем.

было обращение к творчеству Гоголя, именно раннего, наименее реалистического его периода. Но в основе социальной обусловленности диалектической зависимости Белого и Гоголя лежала и гораздо более конкретная бытово-психологическая близость среды мелкопоместного дворянства гоголевской эпохи и научной и художественной интеллигенции конца XIX века.

Тихие особняки Арбата были своеобразным маленьким отгороженным поместьем в громадном индустриализирующемся городе. Но профессорские семьи владели и еще более тихими небольшими подмосковными усадьбами, служившими главным образом для отдыха и уединения. В этом отношении много материала дают «Воспоминания о Блоке». Бугаевы (родители Белого) владели Серебряным Колодцем, Менделеевы — Бобловым, Белый живет то на Арбате, то в Дедове у Соловьевых и Коваленских, то в имении Поляковых, то в Шахматове, то у себя в усадьбе. И самое интересное — это то, что между Арбатом и вообще «тихой», неиндустриальной Москвой — с одной стороны, и усадебной жизнью — с другой, для Белого нет принципиально-психологической разницы: «Очень часто бродили мы ночью по тихим арбатским районам; в метелице чуялись белые вихри грядущего; белая тень Соловьева вставала пред нами. И я и С. М. Соловьев в эту белую, вьюжную зиму впервые охвачены были любовью; в любимых мы видели отблеск таинственной “S”, посылавшей покойному Соловьеву признания... С. М. поражается описанием Новодевичьего монастыря; и он просит меня, чтобы тотчас же мы отправились с ним в монастырь; мы отправились; золотой Духов день догорал так, как я описал накануне его: монастырь был такой, как в “Симфонии”; так же бродили монашки; стояли с С. М. у могилы покойного Соловьева; казалось, что сами ушли мы в симфонию; старое, вечное, милое, грустное во все времена приподымалось; “Симфония” есть наша жизнь; нам казалось, она — впереди; мы уехали в Дедово... Помню Дедово: пролетают четыре совсем незабвеннейших дня, проведенных здесь между экзаменами; тайны вечности, гроба, казалось, приподымались в те дни. Помню ночь, которую провели мы с С. М. Соловьевым на лодке, посередине тишайшего пруда, за чтением Апокалипсиса, при свете колеблемой ветром свечи; поднимались с востока рассветы; с рассветами присоединился, не спавший всю ночь, к нам Михаил Сергеевич Соловьев; с ним мы медленно обходили усадьбу; остановились перед домиком, с любовью отмечая то место, где были посажены или, верней, пересажены белые колокольчики Пустыньки, о которых покойный философ писал»... Правда, здесь арбатский особняк, Новодевичий монастырь и усадьба сближаются в плоскости «высокой» линии творчества Белого. Здесь мы видим, как перекликаются мистически-отвлеченные мечты молодых интеллигентов из профессорских семей, уходящих от общественности и будничного быта, с мечта-

ми гоголевского мелкопоместного героя, уводившими последнего в сказочное царство фантастики. Но несомненно, что еще во многом ближе перекликались подмосковные профессорские усадьбы (и их арбатские особняки) с гоголевскими поместьями в бытовой плоскости. Шахматово, имение отчима Блока[52], Белый характеризует так: «Я попал в обстановку, где веял уют той естественно-скромной и утонченной культуры, которая не допускала перегружения тяготящими душу реликвиями стародворянского быта; и тем не менее, обстановка — дворянская; соединение быта с безбытностью... меня поразило: все в этих стенах — простота, чистота и достоинство; нет "разночинца"».

Если мы это описание аристократически-офицерской усадьбы, явно необычной для Белого, в частности, последнюю фразу этого описания, сопоставим с ожесточенной критикой «мещанского» профессорского быта, данной в «Москве», то нам станет ясно, что быт гоголевского поместья протягивал связующие нити к особнякам и усадьбам научной и художественной интеллигенции, обусловившим творчество Белого.

Таковы сложные социальные связи творчества Белого и Гоголя, причем именно эти социальные связи обусловили и диалектическую переработку гоголевских влияний. Субъективно Белый видел в Гоголе то «декадентство», тот антиреализм, тот гротеск, которые он хотел воплотить в своем творчестве. Объективно здесь была заложена гораздо более значительная социально-психологическая близость, разоблачающая и мещанский быт «Москвы», и социальную, подлинно «гоголевскую», «мелкопоместную» ограниченность и обособленность «московской» научно-художественной интеллигенции. Гротескный быт Белого, особенно в «Москве», во многом близко подходит к быту Шпоньки и Коробочки. Сильнее отличается «высокая» линия, гораздо более отвлеченная, гораздо менее сказочно-народная, чем у Гоголя. Взаимоироническое сосуществование же «низких и высоких» линий налицо у обоих писателей. Но при этом переплет этих линий у Белого гораздо более сложен и прихотлив, чем у Гоголя, ирония сосуществования играет более значительную, хотя и замаскированную, роль, и в этом мы вправе видеть отражение значительно более сложной и менее наивной интеллектуальной жизни социальной группы, родившей творчество Белого, по сравнению с переживаниями гоголевского героя. Другой причиной этого более сложного переплетения двух плоскостей у Белого и большей самостоятельности «низкой» линии у Гоголя является несравненно большая реальность последней. Гоголь объективно гораздо больший реалист, чем Белый, именно потому, что мелкопоместный быт, им нарисованный, — подлинная социальная реальность бытия мелкопоместного героя, в то время как вариации этого быта, перенесенные в профессорский особняк или усадьбу конца XIX века,

приобретают бытово-гротесковые черты, характеризующие не социальную реальность, а внешний, поверхностный быт данной группы. С другой стороны, «высокая» линия для героев Белого была более жизненной и будничной, чем фантастика для героев Гоголя. Именно из-за этого сложного переплетения Белый, как мы видели, зачастую извлекает мрачно-мистические эмоции из гротесковой карикатуры, которая, казалось бы, должна была воздействовать комически.

Социальная группа, идеологом которой явился Белый, была очень узкой. Белый в его подлинной, иронической сущности воспринимался сравнительно немногими. Репутация мистика, которую заслужил Белый, объяснялась той более широкой, организующей ролью, которую сыграли мистические элементы его творчества, в частности отмеченные нами «непроницаемые» мистические образы «Петербурга». Люди типа Эллиса, например, впоследствии ставшего фанатическим католиком, видели в произведении Белого «мистику всеединства», «экстатическое слияние» и «ясновидение» («Русские символисты», «Мусагет», 1910)[53]. Но ни в ранних произведениях, ни в «Петербурге» *мистика никогда не была доминантой творчества Белого*. А в «Москве» следы мистики незначительны вовсе; с бóльшим или меньшим трудом здесь можно найти ироническую разгадку всех образов. Если мистические образы «Петербурга» были показателем страшной тайны, окутывавшей для высококвалифицированного интеллигента надвигающиеся грандиозные социальные события, то в «Москве», написанной после революции, социальная сатира писателя, обращенная к дореволюционному бытию сформировавшей его группы, освободилась от этих образов именно потому, что ход революции оказался хотя и грандиозным, но при этом отнюдь не таинственным, а реальным, ощущаемым.

Эти события, освободив Белого от присущих ему элементов мистики, не были вместе с тем поняты и художественно увидены им. Белый в «Москве» и «Ветре с Кавказа» является идеологом группы, социальные и бытовые корни которой в основном определяются дореволюционной эпохой группы лишь очень формально и внешне приспособившейся к пооктябрьской жизни. А для понимания этой группы, одной из интереснейших прослоек дореволюционной русской интеллигенции, Белый дает ценнейший материал исключительной художественной силы и культуры. Таковы основные моменты, на которых мы заострили внимание в данной работе и которые казались нам наиболее важными. Естественно, что мы вместе с тем прошли мимо ряда немаловажных вопросов: композиции произведений Белого, ритма его прозы, эволюции текста «Петербурга» и др.

## Николай ОЦУП

# Об Андрее Белом *

К 50-летию со дня рождения

— Что победило в России? Не будем ломать голову над этим. Позвольте лучше сымпровизировать миф.

Сначала поднялось чувство — Керенский, и бездна прогрохотала: нет.

Потом воля — Корнилов, и бездна прогрохотала: нет.

Наконец поднялось нечто третье — сила жизни, и бездна прогрохотала: да!

Так как под силой жизни Андрей Белый разумеет большевиков, аудитория Дома Искусств безмолвствует. Для присутствующих в зале коммунистов образы знаменитого символиста слишком темны и сложны, для некоммунистов — чужды.

Председатель объявляет перерыв.

Белый искательно устремляется к Блоку.

— Ну, как, Саша, очень плохо?

Блок улыбается добродушно и смущенно.

— Да нет же, совсем не плохо.

Рядом с чуть-чуть деревянным, спокойным и отсутствующим лицом Блока еще резче выступает нервное, страстно оживленное и беспокойно пытливое лицо Белого. Как не выделить из тысячи страстную фигуру лектора с растрепанными седеющими волосами вокруг плеши, прикрытой черной ермолкой, с разлетающимися фалдами сюртука и с широко отставленными от туловища руками [2].

Белый держится, наклоняясь вперед, под углом, как будто сейчас побежит на собеседника.

Если бы скульптор хотел создать аллегорическую фигуру под названием «Беспокойство», он мог бы, ничего не прибавляя, лепить Белого.

---

* Отрывки из книги воспоминаний, подготовленной к печати и выходящей в ближайшее время в издательстве «Чисел» [1].

Во всем, в каждом жесте, в интонациях, в выборе слов, в деятельности писательской и научной, во всем решительно, Белый был всегда и сейчас остался беспокойнейшим из существ.

— Святое беспокойство, — говорил Гёте.

Беспокойство болезненное — можно сказать о Белом.

Вчитываясь в то, что создано этим блестящим и плодовитым писателем, кажется, не трудно понять, в чем его несчастие.

По Белому, всякое человеческое «я» заключает в себе все многообразие земной жизни. Мудрено ли, что собственное я, сложное и очень разностороннее, заслонило от Белого все живущее.

«Есть в развитии такой миг, когда Я сознает себя господином мира... Я, я, я, я, я, я, я, я, прогудело по мощным вселенным» («Записки чудака»).

Белый никогда никого не слушает, он удваивает свое «я», утысячеряет его, созерцает и слушает в себе самом и себя и собеседника, и толпу и целый народ.

Все эти особенности полугениального «чудака» не мешают ему быть одним из самых значительных писателей нашего времени.

Главная сила Белого, мне кажется, в том, что каждое его слово и каждый жест ежесекундно напоминают о «бездонном провале в вечность» [3].

Все у него на сквозняке, все угрожает рухнуть куда-то. По-своему Белый громче кого бы то ни было кричит: «Помни о смерти!»

Если у читателя хватит терпения добраться хотя бы до середины одной из «Симфоний», или «Серебряного голубя», или даже «Москвы под ударом» — у него начинает кружиться голова.

Самые устойчивые предметы, самые тяжеловесные понятия, подхваченные каким-то вихрем, начинают кружиться в пространстве.

Среди современников Белого мало кто, говоря о нем, не обмолвится: «чудак». Скажет и не это: «фальшивый человек», «фигляр», и еще более неприятные клички нередко соседствуют с именем Белого.

Но почти каждый из его ругателей неизменно добавляет: «А все-таки это писатель почти гениальный».

Строгий и сухой на похвалу Гумилев говаривал о Белом:

«Этому писателю дан гений».

И всегда при этом добавлял:

«Но гений свой он умудрился погубить».

Вдохновенные писания Белого в самом деле — свидетельство какой-то катастрофы; несмотря на все свои достоинства, они всегда поражают каким-либо изъяном.

Блестящие, но математически отвлеченные схемы, замечательная, но утомительная игра слов и созвучий и, главное, редкое по силе чувство неустойчивости и относительности всего на свете —

вот приблизительно главные слагаемые сочинений этого писателя.

В сумме получается некая очень значительная дробь, но не целое число. Какого-то слагаемого Белому не хватает.

Какого?

Вероятнее всего: внимания к реальности.

Часто «презренным» бытовикам удается уловить и запечатлеть простейшее дыхание жизни.

Белому это удается очень редко. Только говоря о России, он почти всегда находит слова, «ударяющие по сердцам».

Поезд плачется: в дали родные
Телеграфная тянется сеть,
Пролетают поля росяные,
Пролетаю в поля: умереть.
Пролетаю: так пусто, так голо!
Пролетают — вон там, и вот здесь
Пролетают: за селами села...
Пролетают: за весями весь...[4]

Удивительна для Белого простота этих строчек. Обыкновенно у него все сложно и вычурно. Играющий на рояли — яркает грацией, яркой градацией; сумасшествие для Белого — «с ума сшествие», «нисхождение голубя Я на безумное».

Но приводить примеры, подобные этим, значило бы выписать почти всю прозу этого сложного и подчас утомительного писателя.

Мучительно было встречаться с Белым в Берлине[5]. По многим причинам он был еще растеряннее, чем обычно. Чтобы заглушить очень сложные и мучительные огорчения и сомнения, Белый пустился плясать фокстроты. Причины этих его увлечений танцами были многим понятны, и никому не приходило бы в голову смеяться, если бы он пытался объяснить свое «веселье» какими-то высшими соображениями.

По словам Блока, Вячеслав Иванов, чтобы повернуться на стуле, должен был обязательно как-то по-особому объяснить свое движение.

О Белом сказать то же самое было бы еще справедливее. В этом мне пришлось удостовериться в Берлине.

В двух залах танцуют. За грохотом джазбанда едва слышишь слова собеседника.

Мелькают лица солидных толстяков, оттанцовывающих фокстрот, проносятся фигуры женщин: типичные берлинские фигуры могучих Амалий и Марихен.

Внезапно в толпу танцующих из соседнего маленького зала входит, почти вбегает странный человек с лицом безумным и вдохновенным. Его длинные полуседые волосы вьются вокруг

большой лысины, он разгорячен и бежит к буфету, наклоняясь вперед всем телом и головой и улыбаясь своей медовой чуть-чуть сумасшедшей улыбкой.

Не успевает он пристроиться к буфетной стойке, как рядом с ним появляются две Марихен[6]. Они хватают его с двух сторон за руки и кричат:

«Herr Professor, Herr Professor, aber kommen sie doch tanzen...» *

Белый (это он), не успевая освежиться лимонадом, вновь бежит танцевать.

По дороге он замечает наш столик и, на минуту оставив Марихен, присаживается к нам.

— Удивляетесь, что я танцую? — спрашивает он.

— Да нет, нисколько, это вполне естественно.

— Может быть, но я полюбил эти танцы, потому что в них дикий зов древности, разрывы времен, вы понимаете?

Ничего у Белого не просто. В самом деле, и на стуле не может повернуться просто так, чтобы повернуться. Непременно по самым высоким соображениям.

Белого можно бы назвать олицетворением переходной эпохи. Он успевает всего коснуться, но не успевает быть хозяином одной какой-либо идеи, одного чувства.

Все мелькает перед ним и в нем. Он слишком многих понимает, слишком многому сочувствует: всюду умеет оставить частицу своего «я», но собрать в одно целое разбросанные и разрозненные частицы этого «я» ему не удается.

Футуристы учились у Белого.

Формалисты обязаны ему своим существованием.

Стилистические новшества нынешних Пильняков — подражание Белому.

Но разве не трагична судьба большого писателя, творчество которого стало лишь материалом для новых поколений?

---

* «Господин профессор, господин профессор, идите же танцевать...» (*нем.*).

## Л. ТИМОФЕЕВ

# О «Масках» А. Белого

### I

Роман А. Белого «Москва», вторым томом которого являются «Маски», представляет собой исключительно широко задуманную и в процессе своего осуществления еще более вырастающую эпопею, которая должна охватить, говоря словами автора, и разложение устоев дореволюционного быта «и индивидуальных сознаний в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигентском кругу», и «эпоху революции», вплоть до начала реконструктивного периода. Этот роман должен дать целостное художественное обобщение всего переживаемого нами исторического периода. По замыслу он является, таким образом, произведением исключительного художественного значения.

Отсюда — ответственность задачи, которая стоит перед автором, и ответственность, лежащая на критике, оценивающей выполнение этой задачи. Эта ответственность усугубляется и чрезвычайной напряженностью, если так можно выразиться, в самом художественном выполнении этой задачи А. Белым, в его стремлении к «новым средствам выражения», как он пишет.

Роман А. Белого характеризуется чрезвычайно своеобразной художественной структурой языка, ритма и т. д., требующей опять-таки своего осмысления. Это тем более существенно, что и сам А. Белый рассматривает свою работу над этими новыми средствами выражения как определяющую — в смысле дальнейшего литературного развития: «необычное сегодня может завтра войти в обиход» («Маски», с. 9).

Наконец, осложняет задачу критической оценки «Масок» и та позиция, которую А. Белый занимает по отношению к критике: указывая, что он не мнит себя открывателем путей («я, может быть, жалкий Вагнер»), А. Белый добавляет: «Но извините, пожалуйста, и не Булгарину XX века, при мне пребывающему, дано

это знать; лишь будущее рассудит нас (меня и “поплевывающих” на мой “стиль”, мою технику)»...

Такого рода предварительные заушения, которые обрушивает А. Белый на возможные возражения, вряд ли создают нормальную обстановку для обсуждения его романа, не говоря уже *об очень странном круге историко-литературных ассоциаций* А. Белого. Надо полагать, что принцип «noli me tangere» * вряд ли уместен для советского писателя.

## II

Творчество А. Белого, к сожалению, до сих пор не подвергалось обстоятельному изучению. Осмыслить значение «Масок» в общем развитии его творчества, давшего такое монументальное произведение, как «Петербург», прошедшего такой сложный эволюционный путь от чисто идеалистических построений первого периода к попытке отражения социальных противоречий современности, — дело большого исследования.

Первый том (две части романа «Москва», «Московский чудак» и «Москва под ударом») не встретил особенного внимания со стороны критики. Между тем вряд ли будет ошибочно утверждение, что в нем мы имели дело с наиболее удачным произведением А. Белого, обнаружившим самые сильные стороны его творчества: чрезвычайную яркость в обрисовке характеров, напряженность действия, изобразительную силу. Достаточно вспомнить фигуры Коробкина и Задопятова, сцену выжигания глаза у Коробкина и предшествующее нагнетание действия.

С тем большим интересом следовало ожидать появления второго тома. Этот интерес усугублялся тем, что если первый том был посвящен «нравам прошлой Москвы», то второй рисует «предреволюционное разложение русского общества (осень и зиму 16 года)», т. е. претендует по замыслу на гораздо более высокую социальную напряженность.

## III

И нужно сразу же сказать, что после «Московского чудака» и «Москвы под ударом» «Маски» разочаровывают, линия творческой удачи А. Белого в них идет книзу. Усложнению творческих задач не соответствует степень художественного уровня, достигаемого А. Белым в «Масках».

---

* «Не касайся меня» (*лат.*)[1].

Первый том «Москвы» посвящен социальной среде, которую А. Белый прекрасно знает, недостатки которой он ярко видит, от которой резко отталкивается. Весь материал, который с достаточной убедительностью показал А. Белый в мемуарном плане («На рубеже») в художественно преображенном и обобщенном виде, развертывается в «Московском чудаке» и «Москве под ударом». В образах Коробкина и Задопятова, Василисы Сергеевны и Анны Павловны, во всем окружающем их быте, в картинах старой Москвы «правдиво и живо показана старая, профессорская Москва, разложение дореволюционного быта». Она дана при этом в тонах гротеска, сатирически, шаржированно; и этой гротескности отвечало и своеобразие языковой работы А. Белого:

«Науку свою он (проф. Коробкин. — *Л. Т.*) рассматривал как майорат; и ему не перечили: и про него говорили, что он максимальный термометр науки.

В своем темно-сером халате зашлепал к настенному зеркалу: в зеркале ж встретил табачного цвета раскосые глазки; скулело оттуда лицо; распепёшились щеки; тяпляпился нос; а макушечный клок ахинеи волос стоял дыбом; и был он — коричневый, очень подставил свой профиль, огладивши бороду; да загрустил бы уже сединой его профиль, и — нет; он разгуливал очень коричневый. Здесь между нами заметим: он красился.

Быстрым раскоком прошелся он и выколачивал пальцами походя дробь» («М. Ч.», 12).

Показывая те уродливые формы существования, на которые обречена наука в буржуазном обществе, давая яркие фигуры ее представителей, А. Белый в первом томе еще в чрезвычайно предварительном плане касается более широких социальных вопросов: рабочего движения, революционной деятельности (слабо намеченный образ Киерко) и т. д. История открытия профессора Коробкина и попыток немецкого шпиона Мандро им овладеть, и вторичные линии действия (Коробкин — Задопятов, Лизаша — Мандро и т. д.) целиком занимают первый том романа, заканчиваясь катастрофой с Коробкиным.

Второй том «Масок» отодвигает Коробкина и весь круг образов, с ним связанных, на второй план: А. Белый сосредоточивает свое внимание на показе растущего революционного движения, подпольной деятельности большевиков (Тителев), с одной стороны, и разложения высших военных сфер (убийство Домардэна), с другой, причем эти две линии связываются дальнейшей борьбой за открытие Коробкина (сулящее переворот в технике), которого оберегают большевики, предполагающие использовать его открытие. На фоне этой борьбы протекает эволюция Коробкина. Он вступает в конфликт с капиталистическим обществом, стремится уничтожить свое открытие, чтобы не создать нового средства че-

ловеческой эксплуатации, но не идет дальше отвлеченного гуманизма (почему он и отказывается отдать свое открытие Тителеву, т. е. большевикам).

Вот, в сущности, суть событий, развертывающихся в «Масках». В какой же мере удается А. Белому осуществление его творческой задачи?

## IV

Задачей художника является *«художественное освоение» мира*. Мы ждем от художника яркого, правдивого, в живых образах показа реального жизненного процесса, в котором мы участвуем, закономерностей, ими управляющих, в конкретной форме их проявлений в действительности. Работа художника заключается в том, что он при помощи художественных образов создает перед нами людей, конкретные события, с ними происходящие. Та жизнь, которую художник дает в образах при помощи творческого вымысла, является для него формой отражения этой жизни, в пределах доступного ему знания и понимания организующих ее законов. Живые образы и конкретные события, им развертываемые, являются для него формой показа конкретного проявления в жизни этих законов. Аристотель говорил, что писатель отличается от историка тем, что пишет не столько о том, что было, сколько о том, что могло быть[2].

Входя в тот мир, который создан художником, мы и должны решить прежде всего: верно ли он построен, не иллюзорны ли те законы, по которым протекают рисуемые художником события, охватывает ли он в той или иной мере многосторонность самой действительности или, наоборот, узок и ущербен. И вот в том случае, если художник, создавая свой воображаемый мир, опирается на действительное знание и понимание той реальной жизни, которую он хочет отразить в своих образах, если он пишет о том, что он действительно «знает, пережил, передумал, перечувствовал» (Ленин об Аверченко)[3], то и образы его обладают высокой художественной ценностью, в противном случае и образы, им создаваемые, будут бедны, иллюзорны, неубедительны, не будут «жить живой, содержательной жизнью» (Маркс о Евг. Сю)[4].

Каков же тот мир, в который вводит своего читателя А. Белый?

## V

Как говорилось, основным для первого тома романа является показ того тупика, в который приходит Москва А. Белого, конечно не вся Москва, а та часть ее, которая связана с бытом, по пре-

имуществу высококвалифицированной (профессура), буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, причем показ этот — иронический, обличающий.

Быт этот А. Белому прекрасно известен, и образы, им создаваемые, выступают достаточно ярко и живо. В то же время и форма повествования, им избранная, в достаточной мере оправдана. В предисловии к «Маскам» А. Белый делает весьма глубокое и в принципе правильное замечание о том, что он «сознательно навязывает голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы» («я автор не «пописывающий», а рассказывающий напевно, жестикуляционно»).

Несомненно, что весь интонативный строй произведения является для писателя чрезвычайно существенным средством художественного воздействия. Образ рассказчика, создаваемый в эпических формах, образ поэта в лирике опираются именно на интонацию, дающую одну из форм раскрытия образа, его индивидуализации.

В первом томе и дан по существу образ рассказчика, иронически, саркастически, гротескно повествующего о людях и событиях, от которых он отталкивается. Своеобразный язык, неожиданно возникающие неологизмы (см. выше цитированный отрывок), необычная ритмизация речи подчеркивали именно эту ироничность романа и в этом плане были функционально оправданы (несмотря на ряд возражений, которые можно было бы предъявить).

В то же время в первом томе были и малоудачные части, где А. Белый отходил от наиболее близкого ему материала и обращался то к революционерам, то к германским шпионам. Образ работника подполья, большевика Киерко, явно выступал в иллюзорных очертаниях вездесущего и таинственного полудетектива: «с профессором игрывал в шахматы; с Надей разыгрывались дуэты (тащил он с собой тогда виолончель); с Василисой Сергеевной спорил, доказывал, что и “Русская мысль” никуда не годится, и “Вестник Европы”; с кухаркою даже солил “огурцы”... Киерко был дворoброд; и пока представлялось, что дрыхнет, он вертко являлся везде: на заводах, в рабочих кружках, в типографиях тайных, просовывал нос к комитетчикам, к земцам, к статистикам: Киерко можно бы было открыть в буржуазном салоне, приметить в “Свободной эстетике”, где еще? Он появлялся, подшучивал — и исчезал... в “Эстетике” даже не знали, что вхож он в профессорский дом, а в профессорском доме не знали, насколько оброс он рабочими... Кем же он был? Циркулировал слух, что — охранник, что — максималист, — ни тому, ни другому не верили».

Но эта линия в первом томе была на втором плане. И вот в «Масках» А. Белый отходит от линии Коробкина и переходит как раз к тому, что и в первом томе было наименее удачным. Меняется и самая установка: если в первом томе перед нами была

линия иронического повествования, то во втором томе она уже отпадает, но в то же время образ рассказчика (интонационная система) остается тот же; но так как функционально-то он меняется, ибо в «Масках» по существу уже нет иронического плана повествования, то художественный эффект его уже иной и вряд ли удачный. Лишенные иронической направленности сатиры-шаржи, как сам А. Белый называл первый том, языковые особенности повествования представляют собой уже искусственное, неоправданное построение. Читатель проходит сквозь строй изломанных речевых построений, назойливых неологизмов, синтаксических сдвигов, назначение которых ему неясно.

Изменив направленность своего романа, переключив внимание на иные стороны действительности, А. Белый не изменил в то же время своей словесной системы; отсюда то противоречие, которое несомненно в «Масках»; лишенная своей иронической направленности, его интонация принимает характер изломанный, странный, болезненный. Словесная работа идет по линии всякого рода звуковых ассоциаций, но если работа художника над словом есть работа и над созданием образа, есть работа над закреплением в слове всевозможных особенностей, признаков, свойств явления, объединяемых в целостную систему — в художественный образ, то сближение слов по их звуковому родству (работа не синонимами, а омонимами — по старой формуле Вяч. Иванова) вносит и в самое построение образа эту, уже не реалистическую по своей природе (а на реализм А. Белый в предисловии ориентируется) установку; в структуре образа появляются *элементы, основанные не на реальных связях явлений в действительности, а на случайных звуковых сопоставлениях*, вроде приводимого А. Белым «звукового мотива фамилии Мандро» — и др.; например:

Драмбом —
— точно рапортом дробь выдробатывал, вздрагивая
Барабан: др-дрр —
— тарртаррадар!
— дрр-дро-
— Право! — Раз вскрикивал прапор в туман: —
За забором отряд пехотинцев прошел: «Дррооо!»...
Удар, драма, дар! —
— дарр —
— ман... дрроооо! (124—125).

Эта, принимающая *самодовлеющий характер* звуковая игра теряет функциональную направленность; писатель может создавать весьма сложные словесные построения, если посредством их вносит нечто новое, индивидуализирующее, раскрывающее свои образы, но у А. Белого эта работа над словом, наоборот, обессмысливает образ, отрывает его от реальных связей.

Любопытным примером этого обессмысливания языковой работы является странная любовь А. Белого к игре фамилиями, которые у него носят исключительно раритетный характер, — например: «группа французских туристов приехала нас изучать: молодежь — Николя Колэно, Пьер Бэдро, Поль Петроль, Онорэ Провансаль, Жан Эдмон Санжюпон и Диди Лафуршэт»... «подписи» «фон Клаккенклипс, Пудопаде, Клопакер, Маврулия Бовринчинсинчик... Лев Подподольник, Гортензия де Дуропруче, Жевало-Бывало, Жижан-Дошансян, Педерастов Сиван»; или «Обов-Рагах, Бретуканский, Богруни-Бобырь, Уртукуев, Исайя Иуй и Ассирова-Пситова, Римма» и т. д.

Кто спорит: работа над именами и фамилиями героев в ряде случаев имела значение в литературе (Гоголь, Чехов и др.), но у А. Белого она опять-таки существует сама по себе: неясно, для чего, так сказать, работают эти поразительные фамилии. О том, что в них нет элемента целенаправленного гротеска, говорит последний пример: речь идет о рабочих дружинниках, которые собраны для обороны большевистского подполья. Фамилии их таковы: «Ликоленко, Ланя Клоблохова, Кай Колуквирций, Лювомник, Кактацкий, Достойнис, Маман, Малалайхен, Шевахом, Устин Ушниканим, Огурцыков, Бабарь, Осип Пестень, Корней Жутчучук, Урт Укуер, Онисим Онисьев, Терентий Трещец, Галдаган, Николай Куломайтос, Крысов, Личкин, Лиднилин, Орловиков, Сима Севогосенков, Лев Андалулин, Пусков, Ангелоков, Павлин Шлингешланге, Ефрем Пендерюлев»...

Очевиден тот сомнительный оттенок, который начинает принимать эта игра с именами.

На них существенно остановиться именно потому, что здесь ярко выступают уже структурные особенности образной системы А. Белого: работа над языком, а следовательно, и над образом, идет по внешним, звуковым линиям: из тумана и драмы возникает Мандро, мир, о котором повествует болезненная, изломанная интонация, и сам начинает приобретать изломанные, иллюзорные очертания. Не все благополучно, очевидно, в тех законах, которые кладет писатель в основу создаваемой им жизни...

## VI

И вот, обращаясь к тем событиям и людям, которые проходят перед нами в «Масках», мы убеждаемся, что в них и выступает тот элемент иллюзорности, о котором говорилось.

Обращаясь к Москве 1916 года, пытаясь охватить ее в гораздо большей многосторонности, чем в первом томе, А. Белый не проделал, очевидно, всей той работы, которая позволила бы ему стать

на достаточно высокий уровень понимания и знания отражаемого им предреволюционного периода.

Отсюда — внешний, поверхностный характер его трактовки, несмотря на всю сложность языковой структуры, играющей роль своеобразной дымовой завесы, своеобразной «маски», которая все же не скрывает этой бедности новых образов, создаваемых А. Белым во втором томе.

Революционное движение сводится А. Белым к тому же и еще более таинственному Киерко-Тителеву, ведущему в высшей мере смутную и непонятную деятельность. Разложение царской России показано в беглых, несмотря на растянутость, зарисовках великосветских дам, офицеров, контрразведки и т. п. Все действие развивается вокруг открытия Коробкина, постепенно приходящего в себя после психического расстройства, и подготовляемого контрразведкой убийства шпиона Мандро-Домардэна.

У такого крупного писателя, как А. Белый, очевидно, конечно, наличие отдельных ярких сцен, удачных второстепенных образов (Никанор), но в целом тема «Масок» не поднята на нужную высоту: правдивой живой картины общественного движения в предреволюционный период не создано, начиная с мелочей (вроде танков, которые у А. Белого появляются на русском фронте в 1916 году!) и кончая основным: сведением основного действия романа к германскому шпиону, занимающему в тексте непомерное место. Последняя сцена — столкновения рабочих с полицией — дана бегло, не вытекает из предыдущего, не убедительна.

Не все еще в этом периоде «знает, пережил, передумал, перечувствовал» А. Белый, и это-то и отражается на качестве развернутых им в «Масках» образов, лишенных в основном силы подлинного большого исторического обобщения, отражается на слабом охвате им действительности. И в этом отношении не удовлетворяют указания А. Белого на то, что II том только антитеза, а синтез будет дан только в III и IV томах. Сам же он говорит, что стремился к тому, чтобы «роман «Маски» был самостоятелен», и следовательно, и требования к нему должно предъявлять как к полноценному художественному произведению.

Сравнительно с первым томом, «Маски» — снижение, потому что к проблемам большей сложности А. Белый подошел не перестраиваясь, в смысле полноты их охвата, и ему не удалось отразить их в нужной мере. Эта задача во весь рост стоит перед ним в его дальнейшей работе. Если А. Белый сумел создать в достаточной мере жизнеподобный мир в пределах того круга, которым ограничен был профессор Коробкин, то мир большей социальной величины им еще не достроен: перед нами нет той «живости, активности, так сказать самородности», которых требовал Энгельс от художественного реалистического произведения. Потому и интонация,

убедительно звучавшая в I томе, во II томе провисает, звучит фальшиво, III том «Москвы» должен определить, в какой мере сумел А. Белый преодолеть стоящие перед ним трудности.

## VII

В предисловии к «Маскам» А. Белый особенное внимание сосредоточивает на новых средствах выражения, которые он отыскивает, отстаивая правомерность ритмизации, звукописи, своеобразной графики, лексики и т. д., которые он разрабатывает в романе.

Разбор этих вопросов требует специального рассмотрения и аргументации, но необходимо здесь указать на недочеты в самой постановке вопроса, на метафизичность его.

Если правильно связывать особенности словесной структуры с тем образом рассказчика, который создается данным автором, то очевидно, что в зависимости от характера этого образа и будет определяться и его интонация, и его лексика и т. д., и создавать рецептуру, «удобную для использования», вряд ли имеет смысл, — примером этому является и роман «Москва»: те же особенности, которые уместны были в I томе, — во II, ином по своей целенаправленности, изменились, оказались неудачными.

Здесь уместно припомнить, что А. Белый отнюдь не первый идет по линии ритмизации прозы, — он мог бы учесть и опыт К. Павловой («Два свидания»), и Вельтмана («Святославич»), и Лескова («Островитяне») и др.[5] Обращение к ритму или отказ от него (как и в отношении ко всем другим особенностям речевой структуры) определяются не проблемами техники, а идеологическим качеством данного произведения, единством его содержания и формы, и та постановка вопроса, которая дается А. Белым (со ссылкой на «остранение», которое теперь «всякому понятно»)[6], переводит его на формалистические рельсы, что отражается и на самом художественном тексте романа.

## Андрей Белый

<Некролог>

8 января, в 12 ч. 30 мин. дня умер от артериосклероза Андрей Белый, замечательнейший писатель нашего века, имя которого в истории станет рядом с именами классиков не только русских, но и мировых. Имя каждого гения всегда отмечено созданием своей школы. Творчество Андрея Белого — не только гениальный вклад как в русскую, так и в мировую литературу, оно — создатель громадной литературной школы. Перекликаясь с Марселем Прустом в мастерстве воссоздания мира первоначальных ощущений, А. Белый делал это полнее и совершеннее. Джемс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джемс Джойс — ученик Андрея Белого. Придя в русскую литературу младшим представителем школы символистов, Белый создал больше, чем все старшее поколение этой школы, — Брюсов, Мережковские, Сологуб и др. Он перерос свою школу, оказав решающее влияние на все последующие русские литературные течения. Мы, авторы этих посмертных строк о Белом, считаем себя его учениками.

Как многие гениальные люди, Андрей Белый был соткан из колоссальных противоречий. Человек, родившийся в семье русского ученого математика, окончивший два факультета, изучавший философию, социологию, влюбленный в химию и математику при неменьшей любви к музыке, Андрей Белый мог показаться принадлежащим к той социальной интеллигентской прослойке, которой было не по пути с революцией. Если к этому прибавить, что во время своего пребывания за границей Андрей Белый учился у Рудольфа Штейнера, последователи которого стали мракобесами Германии, то тем существенней будет отметить, что не только сейчас же после Октябрьской революции Андрей Белый деятельно определил свои политические взгляды, заняв место по нашу сторону баррикад, но и по самому существу своего творчества должен быть отнесен к разряду явлений революционных. Этот переход определяется всей субстанцией Андрея Белого. Он не был пи-

сателем-коммунистом, но легче себе представить в обстановке социализма, нежели в какой-нибудь иной, эту деятельность, в эстетическом и моральном напряжении своем всегда питавшуюся внушениями точного знания, это воображение, никогда ни о чем не мечтавшее, кроме конечного освобождения человека от всякого рода косности, инстинктов собственничества, неравенства, насилия и всяческого дикарства. Андрей Белый с первых дней революции услышал ее справедливость, ибо Белый всегда умел слушать историю. В 1905 г. Андрей Белый — сотрудник социал-демократической печати[1]. В 1914 г. А. Белый — ярый противник «бойни народов» (выражение Белого того времени). В 1917 г., еще до Октября, А. Белый вместе с А. Блоком — организатор «скифов». Сейчас же после Октября А. Белый — сотрудник и организатор ТЕО Наркомпроса. Затем — руководитель литературной студии московского Пролеткульта[2], воспитавший ряд пролетарских писателей. С 1921 г. по 1923 г. А. Белый за границей, в Берлине являлся литературным водоразделом, определявшим советскую и антисоветскую литературу, и утверждением советской культуры, знамя которой тогда он нес для заграницы. Последние десять лет — напряженнейший писательский труд, пересмотр прошлого в ряде воспоминаний, работа над советской тематикой, к овладению которой он приближался в последних своих произведениях от тома к тому. Андреем Белым написано 47 томов. Им прожита очень сложная жизнь. Все это — поле для больших воспоминаний и изучений, большой вклад в нашу советскую культуру.

*Б. Пильняк, Б. Пастернак, Г. Санников*

## Георгий АДАМОВИЧ

## Памяти Андрея Белого

Он был замечательным романистом, талантливым стихотворцем, блестящим критиком. Он исписал тысячи листов бумаги, прочел множество докладов и лекций. Он на все откликался, всем интересовался, все схватывал на лету.

Но лучшее в нем все-таки было то, о чем он промолчал.

Только так и можно, в сущности, ценить поэта: за дар слова и за уроки молчания. Чтó слова, если в них уложилось все без остатка? Литература в заурядней шем значении этого понятия: быт, картины, идеи, типы, полное собрание сочинений — и никакого отзвука, ни одного обещания, ни одной бессонной ночи в ответ... Но чтó и молчание, если не найдено слов, как бы обрывающихся «на пороге», как бы лишенных только одной легчайшей, тончайшей черты, чтобы все сделалось ясно?

Андрей Белый был бы действительно гениальным писателем, — как иногда его не совсем основательно называют, — если бы оба дара в нем были уравновешены. Но гениально в нем было только то, перед чем он беспомощно остановился. Тут, в этом он, пожалуй, первый из первых: никто не бросил такого ослепительного света на творческие возможности, как он... Но свершения сбивчивее и бледнее. Кто станет по ним судить Белого, никогда не поймет, отчего этот человек был так дорог многим «русским мальчикам» — по Ивану Карамазову[1] — начала двадцатого века.

Как трудно теперь, в тридцать четвертом году, в Париже, особенно в Париже, «городе умном и сухом», об этом рассказывать! Что было? Невольно хочется усмехнуться и ответить: ничего... Потому что все равно не расскажешь. Была молодость, были мечтания, предчувствия, надежды, одиночество, закаты по вечерам. Это было, впрочем, у всех, всегда. Еще — глубокое, постоянное... не сознание, нет, — а только ощущение обреченности нашего, нам близкого мира, так внезапно и страшно оправдавшееся. Еще — глубокое и постоянное безразличье к судьбе поколения и готов-

ность пожертвовать чем угодно, лишь бы найти ключ к «спасению вообще», лишь бы услышать хотя бы первые, слабые звуки — опять вспомним Достоевского — «финальной гармонии» [2]. Было и другое. Но иначе, как словами «что-то», «какое-то», «куда-то», его теперь не определишь.

Были сны, но был и бред, — и чем уродливее искажалось видение, тем настойчивее хотелось его хоть как-нибудь запечатлеть: так возник и погиб Блок.

Но Блок, при всей его единственности, был ограниченным явлением. Он суживал тему эпохи и со своей природной, немецкой методичностью очищал ее от чепухи и шелухи, вытравлял в ней все, что поддавалось вытравлению. Блок «сгорел» в борьбе с бредом, «ненавидя, кляня и любя» [3]. Но, доплавившись до несравненного личного сияния, он все-таки «переборщил»... Не все было чепухой, Блок стал изменником в пылу чрезмерной преданности. Он внутренне воевал с адвокатами, которые на столичных мистическо-эстетических собраниях кололи себя булавками (что-то такое, говорят, происходило однажды у Минского) [4], он спорил с людьми, которые, деловито поправляя золотое пенсне, деловито заявляли, что без «ощущения хаоса» жить не согласны. Но он и довоевался: не осталось ничего — ни на той, ни на другой стороне.

Андрей Белый тему расширял, запутывал, осложнял, уснащал всем, что случайно приходило ему в голову. Андрей Белый был в этом смысле злейшим врагом Блока, и не случайно вызывал он порой у Блока такое насмешливое раздражение... Адвоката с булавками в нем, конечно, не было, но зато был бестолковый, длинноволосый русский литератор, за все хватавшийся и все тут же оставлявший. Кроме того, был в нем душок добровольного предательства, ничего общего не имеющий с отступничеством Блока, слепым и невинным. Да в придачу — хихиканье, ворвавшееся в русский символизм еще с Владимиром Соловьевым и в Белом достигшее нестерпимого расцвета («патент на благородство» [5] Мережковского: неспособность хихикать, мгновенное увядание — до какого-то посерения в лице — при первой чьей-либо попытке поострить)... Все это так. Я только что сказал, кажется, что он был «блестящим романистом», «большим поэтом» или что-то в этом роде. Ну, признаемся, положа руку на сердце, что не таким уж блестящим, не таким уж и большим: это сказано в порядке вступительной полуправды и традиционной условности. «Петербург» — замечательная книга, конечно, но вся, до последней запятой, выдуманная и призрачная, не выдерживающая столкновения с какой-либо реальностью: в конце концов занимательная, забавная, «курьезная» книга, и только. В стихах — отдельные строфы и строчки, среди вороха никчемных слов, беспощадные и пронзительные, как полоска городского зимнего рассвета... И только.

Оставим легенду об «одном из крупнейших писателей нашей современности» для литературных вечеров с прениями и декламацией отрывков.

Ценнейшее в Андрее Белом — его неудача. Именно поэтому и последний, московский позор диалектико-материалистических «перестроек» ничего не меняет в его двоящемся, неверном, обманчивом облике: это не имеет настоящего значения, это скользнуло по сознанию Белого, как и многое другое. Это было бы роковым срывом при творчестве положительном, но творчество Белого было отрицательное: он только оттенял, отступал и безудержной болтовней пытался обморочить самого себя... А тема так и осталась вне слов, за словами.

Чуть-чуть не удалось. Карикатура заслонила лицо: «маска», — если повторить любимое символистами слово. Замысел развалился и под обломками своими все похоронил. Но замысел — или хотя бы даже только догадка о нем, предвкушение его — был такой, какого ни у кого не было; тут меркнет и Блок. Слово «догадка», пожалуй, не совсем верно передает нужный оттенок: догадаться, додуматься могли и другие... Андрей Белый весь был истерзан жившей в нем музыкой и невозможностью донести ее до мысли или слова. Он «мучился в родах» все тридцать лет своей писательской деятельности и так и умер бесплодным.

Но музыку мы все-таки слышим, даже сквозь недолговечные, сомнительные книги. Теперь уже нужно сделать усилие, но прежде слух был острее, внимательнее... Да, это то самое, это «самое важное», незабываемое. Да, это то, из-за чего кружилась голова двадцать лет тому назад, и не напрасно кружилась.

Только как объяснить? «Преображение мира»? Ну что же, пусть будет «преображение мира». Не хуже и не лучше, чем что-либо другое.

Поклонимся же памяти Андрея Белого за «преображение мира», за отсвет того, из-за чего стоит писать, думать, надеяться, помнить, жить.

## Владислав ХОДАСЕВИЧ

## «Начало века»

Книга Андрея Белого «Начало века» вышла почти накануне его кончины[1]. Она представляет собою второй том его воспоминаний: первый появился несколько лет тому назад под заглавием «На рубеже двух столетий». В нем говорилось о детских, гимназических и студенческих годах автора. В «Начале века» встречаем мы уже молодого писателя — не Бориса Бугаева, а Андрея Белого. В книге почти пятьсот страниц, но охватывает она весьма небольшой отрезок времени — лишь с 1901 по 1906 (приблизительно) год. Успел ли Белый продвинуться дальше в своих воспоминаниях и суждено ли нам прочитать им написанное, — я не знаю.

Каждый писатель, живущий в СССР и желающий там издать свою книгу, вынужден сам до известной степени приспособить ее к требованиям цензуры и казенного мировоззрения. Но в тех случаях, когда дело касается авторов, подозреваемых в «несозвучности эпохе», таких авторских приспособлений оказывается не достаточно. Советское начальство считает необходимым предпосылать книгам собственные предисловия, в которых нынешнему читателю разъясняется, как ему следует понимать эти книги и как относиться к авторам. Такие предисловия пишутся по «стандартной» схеме: автор-де устарел и не просвещен светом Маркса, Ленина, Сталина, но с его книгой полезно ознакомиться, чтобы «овладеть литературной техникой буржуазных спецов» (это если книга поэтическая или беллетристическая) или чтобы понять, в чем состояли заблуждения и пороки буржуазной мысли, общественности, науки (это в тех случаях, когда книга критическая, научная или мемуарная). Такими предисловиями, по верованию большевиков, книги обезвреживаются, заключенный в них яд идеализма перестает действовать на читателя. Другая цель предисловий — более практическая. «Буржуазные» авторы расходятся лучше, чем коммунистические. Поэтому коммунистический критик, насильно пристегивая свое предисловие к книге такого автора, обеспечивает себе лучшее распространение и лучший гонорар — за счет чу-

жой популярности. Это в общем похоже на вселение в чужую квартиру. Наконец, такое вселение доставляет автору-коммунисту и некое сердечное удовольствие: приятно почувствовать свое превосходство над тем самым писателем, по сравнению с которым ты некогда был совершенным нулем. Лет двадцать тому назад какой-нибудь Каменев печатал свои марксистские статейки в никому не известных листках. В те времена Андрей Белый, всего вероятнее, даже о существовании Каменева не знал хорошенько. Теперь Каменев со своим предисловием развалился в книге Андрея Белого, как лакей на барском диване. Теперь он Андрея Белого «разъясняет», отчитывает, похлопывает по плечу, а порой говорит ему наглые дерзости тоном великого авторитета. Авторитет основан на том, конечно, что попробуй Андрей Белый протестовать — его либо заморят голодом, либо отправят в тюрьму. Но Каменев не смущается, даже напротив: хамит, сколько может, чтобы доставить себе наибольшее удовольствие. Делает это он даже не без изобретательности. Его любимый прием — плюнуть во что-нибудь, заведомо дорогое Андрею Белому, но так, чтобы сделать это, как будто и не замечая наносимой обиды. Старую злобу за свое литературное ничтожество перед Андреем Белым Каменев прикрывает поддельной суровостью историка. Эта хамская наглость еще усугубляется тем, что Каменев ее себе разрешил как раз в те месяцы, когда Андрей Белый был поражен смертельной болезнью[2].

Оставим, однако же, в стороне оценки моральные. Умным человеком Каменева назвать трудно. Но он и не глуп. Несмотря на марксистскую тупость, в обширной своей вступительной статье он затронул ряд существенных тем, возникающих при чтении беловской книги. Поэтому мы отчасти даже воспользуемся его статьей, не потому, что очень хотим с ним полемизировать, а потому, что его замечаниями до некоторой степени подсказывается план наших собственных.

Каменев начинает такими словами: «С писателем Андреем Белым в 1900—1905 гг. произошло трагикомическое происшествие: комическое, если взглянуть на него со стороны, трагическое — с точки зрения самого писателя. Трагикомедия эта заключалась в том, что, искренно почитая себя в эти годы участником и одним из руководителей крупного культурно-исторического движения, писатель на самом деле проблуждал весь этот период на самых затхлых задворках истории, культуры и литературы. Эту трагикомедию Белый и описал ныне в своей книге»[3].

Нелепость такого утверждения его в литературной части слишком очевидна. Как ни оценивать символизм, нельзя отрицать, что фактически он был в начале века ведущим литературным движением и становился господствующим. Но, повторяю, полемизи-

ровать с Каменевым я не хочу. Гораздо любопытнее та часть его утверждения, которая касается истории и культуры. По его мнению, те писатели, художники, профессора, философы, музыканты, среди которых жил и действовал Андрей Белый, потому очутились на затхлых задворках, что, как явствует из воспоминаний Белого, они постепенно преодолевали буржуазный либерализм, но непростительно проглядели то мощное движение, которое уже нарастало и наконец прогремело Октябрьскою революцией.

Тут, сам того не замечая, Каменев открывает очень любопытную сторону беловских воспоминаний. Каменевскую оценку совершавшегося процесса мы можем отбросить. Самый же процесс определен им совершенно верно, и таким образом книга Белого оказывается воспоминаниями о том, как люди, далеко друг другу не равноценные умом, дарованиями, нравственными качествами, разделяемые к тому же возрастом, положением, первоначальными основами мировоззрений, — делали общую, весьма замечательную, воистину провиденциальную работу. По мнению Каменева, преодолеть буржуазный либерализм и в то же время пройти мимо марксизма было скитанием по задворкам и роковым приближением к «неслыханному падению» — к «поповской рясе». «Чем кончили основные персонажи этого якобы бунта против буржуазной культуры, который описывает Белый?» — спрашивает Каменев и с ужасом отвечает: «Бегством в церковь, в Бога, в теософию. Эллис и Соловьев — католические, Булгаков и Флоренский — православные попы; Мережковский, Эрн, Розанов, Гиппиус — проповедники поповства; Бердяев нашел утешение в мечте о реставрации идейного средневековья; сам автор убежал в антропософию»[4]. Обзор краткий, страдающий неточностями, но в основных чертах верный и чрезвычайно яркий. Из него явствует, что задолго до коммунистической революции этими людьми было предчувствовано и поставлено в порядок дня то религиозное возрождение русской интеллигенции, которое ныне открыто совершается в эмиграции и тайно — в советской России. Внутренно преодолевая пороки русской буржуазной культуры и отчасти «декадентскими» сторонами своей деятельности помогая ее распаду, порой враждуя между собой, продвигаясь ощупью и нередко сбиваясь с дороги, эти люди, главные герои беловских воспоминаний, уже намечали тот именно путь, по которому должна будет пойти Россия при ликвидации большевизма. Иными словами, они не блуждали по задворкам истории, а далеко опережали ее, заглядывая в очень отдаленное будущее: через голову надвигающегося большевизма — уже в ту эпоху, которая и сейчас еще не настала, которой и сейчас еще только предстоит быть. Весьма возможно, что сроки еще не близки, но, как это ни ужасно для Каменевых, полу-Каменевых и четверть-Каменевых, — Россия вновь станет

тою христианской страной, какою она была, или — вернее — какою она хотела, но еще не умела быть. И тогда с бо́льшим почитанием, чем даже нам сейчас кажется, она назовет имена многих людей, которые изображены в книге Андрея Белого.

Каменев очень верно подметил, что такие изображения у Белого весьма часто отрицательны и исполнены скрытой или явной злости. Это обстоятельство приводит Каменева в злобную, но наивную радость. К общей характеристике воспоминаний Белого мы еще вернемся и тогда попытаемся указать причины той вражды, которая, действительно, очень часто у Белого проявляется по отношению к бывшим друзьям. Некоторые беловские характеристики нам представляются справедливыми, другие — нет. Но и в тех случаях, когда Белый прав, — Каменеву радоваться нечего. Речь ведь идет не о святых. Нам теперь очень ясно, что многие герои беловской книги делали великое и благое дело. Это не мешало им быть людьми слабыми, грешными, какими иные из них остались и по сей день. Однако, роняя себя, они отнюдь не роняли своего дела. Каменев напрасно радуется, полагая, что компрометацией деятелей Белый компрометирует самое дело их. Выставляя пороки своих друзей, Белый только не догадался, забыл или, может быть, не посмел тут же предуведомить Каменевых, что если даже эти люди порою бывают малы и мерзки, то не так и не тем, как думают Каменевы, а главное — что в самой своей малости и мерзости они неизмеримо лучше Каменевых и самому Андрею Белому во сто крат милее и ближе. В конечном счете непроходимая черта лежит не между этими людьми и Андреем Белым, а между Белым и Каменевым. С людьми, к которым в книге своей Андрей Белый проявил столько вражды и злобы, он был и остался связан такими узами, о силе и смысле которых Каменев не подозревает. Эти узы имеют, если можно так выразиться, свою диалектику. Те, кого Белый язвит и порой оскорбляет в своей книге, в последнем счете были и остались ему братьями: перед лицом Каменевых. В один из периодов острой вражды к Мережковскому Блок писал кому-то (не помню сейчас, кому именно), что перед лицом кого-то третьего (опять же — не помню, кого) он готов руку поцеловать Мережковскому[5]. Я знал Белого так, как Каменев его не знавал и не мог знать. Свидетельствую: перед лицом Каменева и Каменевых как раз тому же Мережковскому, о котором, к радости Каменева, наговорил — наболтал! — он теперь столько дурного и злобного, — Белый, конечно, в любую минуту поцеловал бы обе руки и был бы, конечно, правдив и прав. Зная Белого, я даже позволю себе утверждать, что воскресни он завтра — не только Каменеву, но и никакому вообще «чужому» не позволил бы он радоваться его злобным характеристикам и к ним присоединять свои злобные замечания. Уверен, что с дикою яростью обрушился

бы он на многих, кто перед ним посмел бы сказать о том же, например, Мережковском десятую долю того, что сказал он сам. Ярость свою мотивировал бы он тем, что «моя злоба выстрадана, а ваша — нет», что «я браню Мережковского с тех позиций, на которых вы не бывали». Очень жаль, что Белый, большой любитель методологических тонкостей, на сей раз позабыл оговорить, в каком смысле следует понимать его злые характеристики и в какой степени можно их принимать. Еще более жаль, что этого злого бисера наметал он именно сейчас, именно в Москве, перед лицом Каменевых. Признаюсь, наконец, что опубликование этой книги в том виде, как она написана, сейчас представляется мне преждевременным. Такое опубликование было, конечно, тактическою ошибкою Белого. Несколько ниже я попробую объяснить, как он к ней пришел и почему совершил, а сейчас коснусь еще одной особенности его книги из числа отмеченных Каменевым.

«От Белого, — пишет Каменев, — ожидаешь узнать кое-что о существе умственной жизни, о борьбе идей, об их филиации хотя бы только в узкой прослойке русской дореволюционной интеллигенции. А вместо этого в книге находишь паноптикум, музей восковых фигур, не динамику идей, а физиологию их носителей... Прочитав книгу Белого, очень мало узнаешь по существу о том, какие же собственно мысли, идеи, формулы, лозунги выдвигались и отстаивались его спутниками и противниками, соратниками и врагами... Мы знаем, что все эти люди умели более или менее членораздельно излагать свои мысли. Белый заставляет их высказывать свое мировоззрение не словами, а усами, бородавками, ногами... Персонажи Белого, — что бы ни стояло в данный момент в центре их внимания: оценка Гёте или событие 9 января, картины Боттичелли или распря между “Весами” и “Новым Путем”, — мяучат, пришептывают, извергают слюну, гримасничают, хрюкают, похохатывают, действуют руками, ногами и тазом, но не говорят» [6].

Что касается «музея восковых фигур», — тут Каменев просто повторил стереотипную фразу, не вникая в ее содержание. Персонажи беловских воспоминаний представлены с необычайною жизненностью. Это — движущиеся портреты, нередко шаржированные, но всегда чрезвычайно меткие, сохраняющие глубокое сходство с оригиналами даже в тех случаях, когда каприз или несправедливость явственно обуревают автора. Гораздо более прав Каменев, упрекая Белого в том, что его герои больше пришептывают, гримасничают и жестикулируют, нежели говорят. Сам Белый объясняет это в своем предисловии тем, что не хотел заставлять их произносить слова вымышленные, а действительно сказанные утрачены его памятью. Однако мне кажется, что все же он мог бы заставить их выражаться несколько более связно: ведь все равно — диалог, вводимый им в книгу, не представляет

собою записи абсолютно точной, стенографической. С другой стороны, совершенно не прав Каменев, ставя Белому в вину то, что из его мемуаров мало можно узнать об идеях действующих лиц. Такую задачу мог бы себе поставить историк или критик — отнюдь не мемуарист. Дело мемуариста — изображение именно людей, а не их мыслей. Именно не динамика идей, а скорее физиология их носителей составляет предмет всяких литературных воспоминаний. Мемуарист, рассказывая о писателях, философах и т. п. лицах, предполагает их писания и идеи заранее читателю известными. Читатель не должен браться за мемуары, надеясь сим легким способом ознакомиться с теми книгами, которые им не прочитаны. Задача мемуариста — познакомить читателя с теми свойствами исторических лиц, которые не сказались прямо в той сфере творчества, которая сделала их историческими. Поэтому в писаниях мемуариста «физиологические», как выражается Каменев, данные более уместны и по-своему ценны, нежели пересказы идей и книг, — так же, как характеристики личных связей более полезны, чем сопоставления литературных течений. Таким образом, свою задачу мемуариста Белый понял и разрешил правильно. Как историку, можно ему поставить в вину совершенно иные погрешности, к которым мы теперь и перейдем.

Чтобы понять психологию Андрея Белого как автора этой книги, надо припомнить историю того, как возник и эволюционировал замысел «Начала века».

Раннею осенью 1921 г., вскоре после смерти Блока, Белый прочел о нем в Петербурге две лекции: «Философия поэзии Блока» и «Воспоминания о Блоке»[7]. Эта вторая имела исключительный успех, и Белого упросили ее прочитать еще раз.

То была его прощальная лекция: публика знала, что он едет в Москву, а оттуда за границу[8]. Проводы ознаменовались настоящими овациями: Белого провожали не только как его самого, но и как друга Блока. О том, что́ Белого с Блоком связывало, публика знала и раньше, и вновь слышала в только что прочитанных лекциях. О глубоких и сложных расхождениях между Белым и Блоком было известно лишь небольшому сравнительно кругу людей. Расхождений этих Белый почти не касался в своих воспоминаниях, а если касался, то в самых туманных намеках. Происходило это вовсе не оттого, чтобы он хотел что-либо скрыть, а лишь потому, что, рисуя образ Блока, старался отодвинуть себя на второй план и избежать всякой загробной полемики. Такою позицией Белый даже отчасти сам увлекся, и его воспоминания приняли характер апологии.

Приехав в Москву, он и здесь прочитал свои воспоминания, а затем предоставил их для печати какому-то частному издатель-

ству (если не ошибаюсь — «Северные дни»), в альманахе которого они и были напечатаны уже после того, как Белый выехал за границу[9]. Воспоминания свои он для печати расширил и дополнил. Это была уже вторая их редакция, если не считать отдельных вариантов, которые он всегда вносил в свои чтения.

К концу 1921 г. Белый добрался до Берлина. Издательство «Геликон» предложило ему редактировать серию альманахов, получивших название «Эпопея». Память о Блоке была еще свежа, интерес к нему очень велик, и Белый (не знаю — самостоятельно или по чьему-либо совету) решился о нем написать целый труд, в котором сильно расширенные и детализированные воспоминания должны были соединиться с исследованием о творчестве Блока. Он принялся за эту работу, которую и печатал отдельными главами по мере того, как они писались. Таким образом, получилась уже третья редакция воспоминаний о Блоке. От первых двух она должна была отличаться только объемом материала, но не освещением его. Принципиально Белый и на сей раз хотел сохранить апологетический характер воспоминаний, хотя теперь это сделать было ему труднее, потому что, детализируя тему, он очутился уже на границе тех обстоятельств, из-за которых его отношения с Блоком были в корне подточены очень рано: почти что в самом уже начале их быстро возникшей дружбы[10]. Этих обстоятельств Белый и на сей раз не коснулся. По ряду причин он и не вправе был это сделать. Однако теперь, когда воспоминания оказались сильно расширены и когда сам Андрей Белый сделался в них гораздо более деятельным лицом, умолчание о важных событиях, составлявших в сущности самую сердцевину его отношений с Блоком, придали воспоминаниям несколько неправдивый оттенок, который он сам сознавал. В одном разговоре со мной он тогда сказал: «Я пишу, а сам левой рукой сдерживаю правую».

Тут надо упомянуть о душевном состоянии Белого во время этой работы. Она совпала с очень тяжелыми событиями в его личной жизни. Белый находился как раз в том надрывном «берлинском» периоде своей жизни, который ознаменовался пьянством и дикими выходками, получившими в эмиграции известность, к сожалению — всеобщую. Если в этом состоянии Белый все-таки удержался от того, чтобы коснуться вовсе запретной стороны дела, то это был лишь самогипноз пьяного, доказывающего, что он может пройти по одной половице. Но в том, что не касалось непосредственно Блока, он себя не гипнотизировал и с «половицы» сорвался сразу. В воспоминаниях о Блоке досталось многим — главным образом потому, что Белый заставил себя быть сугубо осторожным по отношению к памяти Блока и к некоторым лицам, здравствующим еще и поныне. Д. С. Мережковский очутился одним из громоотводов.

Между тем, работая над третьей редакцией воспоминаний о Блоке, Белый пришел к новой мысли. Его воспоминания захватывали все более широкие круги людей и событий. Отсюда возник у него замысел: воспоминания о Блоке превратить в воспоминания обо всей литературной эпохе. Это было в конце 1922 г. Белый решил написать два или даже три тома под общим заглавием «Начало века»[11].

Я жил тогда под Берлином. Белый часто приезжал ко мне дня на два, на три, а иногда оставался на целую неделю. Будущий труд, к которому он тотчас же приступил, был одною из самых частых тем в наших беседах. Считаясь с психологическим (или, лучше, нервическим) состоянием Белого, я настойчиво проводил ту мысль, что, расширив рамки, следует ему чисто мемуарный труд превратить в мемуарно-исторический, то есть, ведя повествование от первого лица, отнюдь не впадать в автобиографию, стараясь добиться того, чтобы главным действующим лицом будущей книги был *символизм, а не Андрей Белый*. Я рассчитывал, что если Белый постарается не упускать из виду такое задание и сколько-нибудь станет его придерживаться, то и книга приобретет более широкий смысл, и высказывания об отдельных людях станут более объективными. На то, чтобы Белый оказался способен вовсе победить минутные порывы и страстные высказывания, я не рассчитывал, но надеялся, что некоторых результатов мне удастся достигнуть. Казалось, мои старания отчасти готовы были увенчаться успехом. Весною 1923 г. первый том «Начала века» был закончен. Объективным показателем того, что Белый к моим настояниям прислушивался, была обширная вступительная глава, в которой, сделав одно мое стихотворение как бы лейтмотивом, Белый объявлял символизм осью жизни своей вообще и данного труда в частности.

Книга была сдана в издательство, но по техническим причинам выход ее задержался. Продвинув уже довольно далеко работу над вторым томом, Белый в конце 1923 г. уехал в Россию. Обстоятельства между тем сложились так, что первый том «Начала века», целиком набранный, не был, однако же, отпечатан. (У меня есть надежда, что корректурные гранки его сохранились и когда-нибудь будут опубликованы.)

Очутившись в России, Белый, видимо, махнул рукою на первую версию «Начала века», которая, в сущности, была уже четвертою версией воспоминаний о Блоке. Можно думать, что появление этой книги было бы для него и не особенно приятно, так как дух ее слишком не согласовался с теми воззрениями, которые обязательны для писателя, живущего в России. Однако со своим замыслом он и теперь не расстался. Дело лишь в том, что «Начало века» вновь и окончательно стало ему представляться не книгою

об эпохе, а книгой о нем самом: автобиографией в самом тесном смысле слова. Поэтому-то, решив опять за нее взяться, он «Началу века» предпослал целый новый том, в котором рассказывал об эпохе своего детства и ранней юности. Несколько лет тому назад эта книга вышла под названием «На рубеже двух столетий». В ней отчасти повторил он то, что художественно было им ранее рассказано в «Котике Летаеве», в «Преступлении Николая Летаева», в «Крещеном китайце», в «Московском чудаке» и в «Москве под ударом». Подчеркиваю, что первоначально у Белого и мысли не было о такой книге. Она понадобилась лишь после того, как «Начало века» из истории символизма в сознании Белого окончательно превратилось в автобиографию.

Такая подмена задания автоматически суживала значение книги и снижала ее ценность. Оправдать эту подмену с точки зрения истории невозможно. Но психологические причины ее, мне кажется, угадать не трудно.

Поехав в Россию, Белый там наконец обрел тот семейственный лад и уют, которого ему так недоставало всю жизнь и которого каждый человек, особенно в немолодые годы, вправе хотеть. Вероятно, и в качестве антропософа нашел он себе подходящее, очень тесное, окружение. Но в литературном смысле оказался он одинок в высшей степени. Это одиночество не только не смягчалось, а, напротив, резко и ежеминутно подчеркивалось теми писателями и критиками, которые, то заявляя себя даже «учениками» его, то усиленно говоря о его «историко-литературном» значении, тем самым все дальше отодвигали его из настоящего в прошлое. Он видел себя окруженным «почитателями», внешне перенявшими многое из его литературного опыта, но не принявшими и даже не понявшими ничего, что ему самому было в действительности дорого и что было для него внутренним импульсом всей былой деятельности. Все сколько-нибудь выдающиеся люди, с которыми он по-настоящему был связан (дружбой или враждой или — нередко — сложнейшими узами дружбы и вражды вместе), — либо умерли, либо очутились за рубежом. Это одиночество усугублялось еще одним весьма важным обстоятельством. Основная идея всей его жизни, символизм, и вся литературная эпоха, с которой он связан был неразрывно, эпоха символизма, не будучи, разумеется, серьезно пересмотрены и переоценены, в каждодневной литературной практике советской России подвергались систематическому осуждению, если не надругательству. За примером ходить не далеко: каменевское предисловие к «Началу века» есть лишь один из случаев этого надругательства. К самому Белому относились в лучшем случае не более как к терпимому осколку нетерпимой эпохи. Эту терпимость (и то весьма относительную) к своей особе приходилось ему покупать ценою двусмысленных заявле-

ний, сводившихся к тому, что и в нем, и в символизме вообще все было вовсе не так враждебно марксизму и большевизму, как думают нынешние «властители дум» — властители в самом буквальном смысле этого слова. Греха таить нечего: иной раз в своих заявлениях Белый заходил слишком далеко, — но это особая, довольно сложная тема, которой касаться сейчас у меня нет времени. Факт тот, что в условиях советской жизни апология символизма, какою должна была быть книга по первоначальному замыслу, — оказывалась неосуществима. Большевики могли допустить не более как автобиографию Андрея Белого. Он и соскользнул окончательно в автобиографию. Позволю себе сказать так: новые условия жизни толкнули его как раз к тому, от чего я его удерживал.

Перестроив и сузив задание книги, Белый покатился по наклонной плоскости. Нужно думать, что и без того в пятый раз писать об одном и том же было ему скучновато. Прежних текстов у него не было или они имелись у него не полностью. Масштаб работы ему был неясен, ибо, как явствует из заключительных строк «Начала века», он был неуверен в том, что советские издатели согласятся печатать дальнейшие тома[12]. Внешние условия работы были тоже, надо думать, весьма тяжелы. Наконец, последние корректуры «Начала века» он, судя по датам выхода книги и его кончины, читал уже будучи тяжко болен. Отсюда — несоразмерность частей, забегания вперед, повторения, стилистический разнобой и прочие чисто литературные недостатки книги, написанной и выпущенной в очевидном состоянии депрессии.

К этой депрессии литературной прибавилась нравственная. Те, кто хорошо знал Белого, не удивятся, если я скажу, что она выразилась в действиях, как будто бы с нею даже несогласуемых. Но именно таков был Белый, что нравственная усталость всегда у него сказывалась в форме поступков и высказываний, по внешности чрезвычайно бурных. Крайняя импульсивность Белого общеизвестна. Она всякий раз становилась тем сильнее, чем более был он ослаблен внутренно.

Одно обстоятельство, с виду незначительное, я думаю, сыграло важнейшую и прискорбнейшую роль в писании «Начала века». Дело в том, что в 1927 г., под редакцией М. А. Бекетовой, были изданы письма Блока к его родным[13]. Естественно, что Белый их прочел: помимо других причин, они были ему полезны для проверки некоторых дат и подробностей. В них он нашел несколько неприятных для себя строк — жаль, что М. А. Бекетова их не исключила: в качестве тетки Блока она-то ведь хорошо знала Белого. Белый вышел из себя и уже на все время писания книги потерял всякую способность думать не только о г-же Бекетовой, но и о Блоке. Все, что было тайно-враждебного между ним и Блоком, вырвалось наружу с силою, для историка и мемуариста недопус-

28 Зак. 3458

тимою[14]. Не имея возможности, как и прежде, говорить о своих отношениях с Блоком во всем объеме, Белый, очевидно, пришел в совершенную ярость. Книга, возникшая из апологии Блока, превратилась в памфлет. Утратив способность говорить любовно о Блоке, который в известном смысле был и остался для него дороже едва ли не всех персонажей его автобиографии, Белый соответственно обрушился и на многих других. Лишь несколько человек избежали его сатирического бича, столь странного в руках историка. Но историком он уже и не хотел больше быть. Все неприятности, все обиды, все тяжкие минуты, которые бывают в жизни каждого человека и в которых всегда отчасти виновны его окружающие, Белый припомнил. Не только каждый грех против него лично, но и каждое расхождение совершенно отвлеченное, — стали под его пером чуть ли не преступлениями: против Белого, против истории, против России, чуть ли не против Бога. Никакого желания понять других у него уже не стало — даже и не хотел он иметь такое желание. Себя, единственно себя, свою житейскую надобность и в лучшем случае идейную привязанность сделал он единственными мерилами людей и событий. В книге его, при всех промахах, осталось немало литературных достоинств. Порою она блистательна. Но как историка, сколько-нибудь способного оценивать события и людей, понимать причины и находить следствия, — Белый себя окончательно зачеркнул.

При всем том: в самом неистовстве своих карикатур (а слишком многие люди в книге его, на радость Каменеву, вышли карикатурами) — Белый и в них дал огромное множество верных, прекрасно и метко схваченных черт. Будущий историк символизма впадет в безнадежную ошибку, если вздумает пользоваться беловскими характеристиками без проверки и пересмотра. Но такую же ошибку он совершит и в том случае, если не станет с этими характеристиками считаться. В людях и событиях, изображенных Белым, было не только то, что показал нам Белый. Но в них было и все то, что показал Белый, лишь в иных пропорциях, в иных соотношениях. Каждому, кто интересуется эпохою символизма, «Начало века» прочесть необходимо. Нужно быть глубоко благодарными Белому за его книгу. Но нельзя без самых существенных поправок принять его характеристики и, к несчастию, надо простить ему немало грехов, которые он в ней совершил. В ней досталось несправедливо не только врагам, но и друзьям, тем, кто глубоко любил его и кого он сам, утверждаю это категорически, гораздо более любил, чем может подумать читатель, который вычитает из его книги лишь то, что написано в ней черным по белому.

## Владислав ХОДАСЕВИЧ

## От полуправды к неправде

Весной 1923 г., в Берлине, закончив первый том своих воспоминаний об эпохе символизма[1], Андрей Белый написал к нему обширное предисловие, которое тогда же прочел мне, Н. Н. Берберовой и С. Г. Сумскому, своему издателю. В этом предисловии некоторым моим стихам и мне лично было отведено столь значительное и почетное место, что я испытал крайнее смущение. Незаслуженные и неумеренные похвалы мне резали слух. Настоять на том, чтобы они были исключены, — значило заставить Белого выбросить все предисловие, а главное — обидеть его не только в качестве автора, но и друга. Пришлось ограничиться тем, что я убедил его тотчас исключить несколько слишком сильных строк, а в остальном положился на волю Божию и на время, надеясь, что когда дело дойдет до корректуры, мне удастся добиться еще некоторых смягчений.

Случилось иначе. Через несколько месяцев Белый стремительно сорвался с места и уехал в советскую Россию, перед самым отъездом грубо порвав и со мной, и с Берберовой, и еще с некоторыми людьми, немало труда и сил положившими на то, чтоб его сберечь в полубезумный берлинский период его жизни[2]. Книга осталась у издателя, впоследствии была даже набрана, но по случайным причинам не вышла в свет (говорят, матрицы, снятые с набора, где-то хранятся по сию пору). Мысль о своем труде Белый, однако же, не оставил. «Начало века» он еще раз написал сызнова — книга вышла в Москве в конце 1933 г., месяца за два до его смерти. Прежнего предисловия в ней уже, разумеется, не было. Обо мне было несколько упоминаний, сочувственных, но мимолетных: в ту эпоху, которую охватывает «Начало века», наше знакомство было поверхностно. Зато в появившемся ныне продолжении, озаглавленном «Между двух революций», Белый посвятил мне страницы две — и каких! Нынешняя брань поистине стоит былых похвал: столь же она неумеренна и незаслуженна.

По этой причине она меня и не огорчает, как похвалы не радовали: знаю, что истинное его отношение ко мне — не там, и не здесь, потому что и там, и здесь — надсад, надрыв, самовзвинчивание.

Печалит меня совсем другое. Оставив в стороне «мнения», обращаюсь к фактам, сообщаемым обо мне[3]. Начинается с того, что я «жил в доме Брюсовых, распространяя семейные тайны о ссоре родителей с сыном». Но в доме Брюсовых я так же никогда не жил, как в доме Шекспиров, а семейных тайн в этом очень порядочном доме никогда не было, как не было ссор «родителей с сыном», потому что Брюсов был любящий и почтительный сын, а родители им гордились и на него радовались; впрочем, отца Брюсова я и видел всего раза два в жизни. Далее сообщается, что в журнале «Перевал», где я был секретарем, он, Белый, попал «Ходасевичу в лапы». Это — в 1907 г., когда я был круглым нулем, а Белый — знаменитым писателем! И вдруг, через несколько строк: «Но в 1907 г. в "Перевале" таки мне помог он». Всякому ясно, что я так же не мог Белому «помочь», как не мог его душить в своих «лапах», да он и не нуждался ни в чьей помощи, потому что редакция «Перевала» видела в нем самого ценного из своих сотрудников. Наконец, сообщается, что «очень многое» мне прощали за то, что я внушал жалость своими болезнями, и тут названы две тяжелых болезни, действительно мною перенесенные, но... не в ту пору, о которой идет речь, а ровно десять и даже четырнадцать лет спустя! Выходит — «жалели» меня авансом...

Несчастье в том, что сказанное обо мне характерно для всей книги. Пусть бы Белый, понося не только меня, но, за ничтожными исключениями, всё и всех, исходил из действительных фактов: люди грешны, дурное можно припомнить о каждом. «Изнанка символизма», показанная правдиво, имела бы свою мемуарную ценность. Но Белый фантазирует — в этом заключается характерная особенность работы, с особою силой проступившая именно в этом томе. Я уже писал по поводу «Начала века», что будущему историку символизма придется отнестись к воспоминаниям Белого с осторожностью. О новом томе приходится сказать, что он очень много дает для понимания самого Белого, еще больше — для понимания беловской психологии в предсмертный период, но по существу содержит неизмеримо больше вымысла, нежели правды. О том, как и почему это случилось, стоит рассказать хотя бы в основных чертах (подробный рассказ занял бы слишком много места и потребовал бы целого экскурса в область жизни и психологии Андрея Белого).

История беловских мемуаров сложна[4]. В 1921 г., тотчас после смерти Блока, Белый прочел о нем в Петербурге, а потом в Москве, воспоминания, имевшие большой успех. В расширенном и до-

полненном виде они были напечатаны в одном альманахе. По приезде в Берлин Белый вновь переработал их для журнала «Эпопея». Эта третья редакция, сильно разросшаяся, навела его на мысль превратить воспоминания о Блоке в трехтомные воспоминания об эпохе символизма вообще. Так возникла четвертая редакция, та самая, о предисловии к первому тому которой говорится в начале этой статьи. Работа над ней осложнилась важным обстоятельством. Первоначальные воспоминания носили по отношению к Блоку явно апологетический характер. Расширяя и уточняя материал, Белый поневоле должен был ближе коснуться своих личных отношений с Блоком. Далеко не все в них было безоблачно: многое было даже драматично. Драма возникала из идейных расхождений, в свою очередь имевших особую, личную подкладку, которой Белый касаться не мог. Следовательно, не мог он коснуться всего того, что некогда у него накипело против Блока. Такая связанность до крайности его раздражала, но он крепился: изображал Блока в чертах, так сказать, идеальных: начищал Блока, как самовар, по собственному позднейшему выражению. Таким образом, писание о Блоке ему самому виделось как писание некоей полуправды. Однажды вступив на этот путь, он уже не мог удержаться и подавляющему большинству всех других персонажей стал придавать карикатурные, порой отталкивающие черты, делая это отчасти для того, чтобы Блок был светлее на темном фоне, отчасти мстя всем и всему за то, что принужден писать полуправду. Здесь необходимо вспомнить и то душевное состояние, в котором Белый тогда находился, мучимый тяжелою личной драмой. Белый всю жизнь страдал чем-то близким к мании преследования, порой принимавшей очень острые формы. Так было и теперь. Все, что в людях ему чудилось и подозревалось, в своих мемуарах он высказывал без проверки и оглядки, как подлинная действительность. Видя, что книга грозит превратиться в полубезумный обвинительный акт против всего и всех, некоторые друзья, в том числе и я, старались направить его на путь более справедливых оценок. Для этого нужно было настаивать, чтобы он не упускал из виду, что пишет ни в коем случае не собственную биографию, а объективные воспоминания обо всей эпохе. Эти усилия наши пропали даром: если в берлинской, четвертой, не увидевшей света редакции Белый еще сдерживался, то, приехав в Москву и приступив к пятой, он окончательно соскользнул от мемуаров об эпохе к автобиографии. Автобиографичность нового труда своего он даже подчеркнул тем, что «Началу века» предпослал особый, ранее не предполагавшийся том, «На рубеже двух столетий» — воспоминания о своем детстве и раннем юношестве.

Перенеся центр воспоминаний с Блока на себя, Белый одну полуправду заменил другой, противоположной: апология Блока пре-

вратилась в апологию Белого, и как раньше до самоварного блеска начищен был Блок, так теперь стал начищаться Белый, на Блока же была вылита вся муть, накопившаяся в душе против Блока и чуть ли не всего мира. И когда оказался непощажен Блок — что же говорить о прочих? Зная психологию Белого, можно сказать с уверенностью, что и на сей раз он тайно себя контролировал и про себя сознавал, что фантазирует, но это должно было только еще больше ожесточать его, подливать масла в огонь: в глубине души он всегда любил правду.

Наконец дело дошло до эпохи 1905—1917 гг. Белый стал писать «Между двух революций». Как почти вся русская интеллигенция, он всегда был настроен более или менее лево. Однако его левизна, даже в ту пору, когда, вместе с Блоком, он сочувствовал если не идеям, то тактике большевизма, ничего не имела общего с марксизмом, о котором, при всей своей образованности, он в конце концов имел довольно отдаленное понятие. Беловская революционность была сродни есенинской, большую роль в ней играли мотивы, по существу чуждые и даже враждебные марксизму. Но последние свои книги Белый писал в советской России, под пристальным взором большевиков и для аудитории, воспитанной на марксизме. Чтобы автоапология достигла цели, чтобы вызвать сочувствие нового читателя и нового критика, Белому пришлось, когда зашла речь о междуреволюционной эпохе, прежнюю полуправду своих писаний превратить в окончательную ложь. Без улыбки (очень мучительной) невозможно читать, как он силится представить себя чуть ли не правоверным марксистом, а символизм — проявлением ненависти к капитализму, как старательно вспоминает и раздувает каждую мелочь, которая может ему зачесться в послужной список «революционера». И если раньше чуть ли не все окружающие мерещились ему чуть ли не демонами, злоумышляющими против него, почти солнечного героя, почти «огненного ангела»[5], то теперь, в соответствии с новым освещением событий, своих личных недругов он был вынужден превратить в акул и наймитов капитализма. Их демоническая природа, однако же, сохранилась, и опять-таки невозможно не улыбаться, видя, как из-под фраков и сюртуков этих врагов пролетариата высовываются хвостики добрых старых чертей. Как бы то ни было — подавляя былую свою психологию, психологию мистика, Белый пуще всего старается отречься от всякого мистицизма — и тут уже прямо валит с больной головы на здоровую. От неправдивого освещения фактов он в последней книге переходит к их искажению и измышлению. Недаром Ц. Вольпе, критик-марксист, которому поручили написать предисловие к новому тому воспоминаний Белого[6] (предисловие к «Началу века» было написано еще Каменевым), с легкостью уличил Белого: путем ссылок на печат-

ные источники девятисотых годов, Вольпе доказал неопровержимо, что ссора Белого с Блоком произошла не от того, что Белый протестовал против «мутной мистики» Блока, а как раз наоборот: от того, что Блок изменил беловской мистике. Таким образом, Белому не удалось ввести в заблуждение даже большевиков. Они ему не верили, когда он говорил правду, — и тем меньше поверят ему теперь, когда его память омрачена загробной ложью.

К славе Белого его последние книги ничего не прибавят. Они, конечно, свидетельствуют о его внутреннем распаде. Но не следует забывать, что этот распад именно потому трагичен, что в Белом *было чему распадаться*, что был он не только замечательным писателем, у которого, порой сами того не зная, учились многие строгие критики его писаний, но был еще и замечательным человеком, в истинной, неомраченной своей сущности — неизмеримо лучшим, нежели многие из тех, кто теперь злорадствует по поводу его жалких посмертных книг. И когда слышим теперь, как смакуют падение Белого, как радуются — «он мал, как мы, он мерзок, как мы!» — хочется ответить: «врете, подлецы! он и мал, и мерзок, не так, как вы — иначе!» [7]

## Георгий АДАМОВИЧ

## Андрей Белый и его воспоминания

Андрей Белый был исключительно даровит. Никто никогда этого, кажется, не оспаривал. Валерий Брюсов, ценитель сдержанный, суховатый и умный, отнюдь не склонный к торопливой восторженности, записал в 1902 году в дневнике, побеседовав с юным студентом:

— Был у меня Бугаев, читал свои стихи, говорил о химии. Это едва ли не интереснейший человек в России[1].

Правда, года три спустя, он сказал ему, — как сам Андрей Белый в «Начале века» рассказывает:

— Хорошо умереть молодым! Вы, Борис Николаевич, умерли бы пока молоды; еще испишетесь, переживете себя! А теперь — как раз вовремя[2].

Но это была шутка, — во всяком случае, по форме. Если не совсем случайно Брюсов пошутил именно так, то неясно все-таки, предвидел ли он в самом деле, что Белый «растратит свои дары». Совсем недавно, после смерти Белого, многие, встречавшиеся с ним, повторили — в некрологах, письмах или частных беседах — почти в точности слова Брюсова. «Едва ли не интереснейший человек в России». Повторил это в Москве Борис Пастернак, узнавший Белого довольно поздно. Замечательно, однако, что если никто никогда не оспаривал этого, то никто никогда этого и не сказал, не добавив тотчас же одного короткого, необходимого слова: слова — «но». Нельзя написать, что Белый был необыкновенно талантлив или даже, — по распространенному мнению, — гениален, не спохватившись тут же и не принявшись объяснять, себе или другим, почему все-таки мало надежд, что имя его в русской литературе прочно и надолго удержится. Объяснения спорны. В наше время все так стремительно уносится и изменяется, что спорно для по-революционных поколений и самое утверждение исключительности Андрея Белого. Главное же, они, эти поколения, не совсем улавливают, почему современникам Белого так тягостно теперь говорить о нем, почему творческое и жизненное его круше-

ние воспринимается ими болезненно, а его издевательство над всеми друзьями и былыми приятелями — с досадой и грустью. Удивительный и странный был человек! Вот перед нами три тома его мемуаров: удивительная и странная книга, необыкновенная по меткости отдельных характеристик, по яркости и своеобразию бесчисленных картин, необыкновенная в некоторых главах по какой-то «растерзанности ненасытного сердца», пользуясь выражением самого Белого, — и вместе с тем книга нестерпимая, отталкивающая самоупоением, заносчивостью, болтливостью, двуличностью, готовностью от чего угодно отречься, постоянной мелко-бесовской язвительной усмешечкой над всем и над всеми! Андрей Белый был одной из центральных, одной из «ведущих» фигур русского символизма. Читаешь его воспоминания и волей-неволей думаешь: что же, действительно все это было сплошной комедией, сплошным балаганом, с такими же интригами и жалкой закулисной грязью, как везде, но без всякого внутреннего обоснования или оправдания? Что же, действительно столичные, не в меру утончившиеся адвокаты на мистико-эстетических сборищах кололи друг друга булавками, пили из золотой чаши кровь[3], а поэты и философы в стихах и в прозе намекали, что это-то и есть обряд «очищения нашего быта и приветствование новой зари», — и только? Короче, что же, ничего, кроме вздора и взаимного позорного обмана, не было? Нет, стихи Белого противоречат его поздним разоблачениям, самооплеваниям и раскаяниям. Противоречит им такое явление, как Блок, который был его ближайшим «соратником» и в то же время был едва ли не последним в русской литературе воплощением совестливости, по честности и требовательности к самому себе — прямым потомком Льва Толстого. Блок не обманывал наверно и наверно не соглашался быть обманутым: значит, не все было пустой, глупой игрой и в тех настроениях, с которыми он сроднился. Были адвокатские булавки, но было и другое. Что? Трудно теперь, в тридцать восьмом году, когда «иных уж нет, а те далече»[4], об этом вспоминать и рассказывать. Откроем «Весы» или пестрые, нарядные скорпионовские издания: хочется улыбнуться, перелистывая, и признать, что «не было ничего». Но правильна ли эта оценка? Была молодость, были мечтания, предчувствия, надежды, одиночество, «оранжевые закаты по вечерам». Это, впрочем, было у всех, всегда. Закаты волновали и Вертера. Было смутное ощущение обреченности нашего, нам близкого мира, так внезапно и страшно оправдавшееся. Еще многое такое, что иначе как словами «что-то», «как-то», «куда-то» теперь и не выразишь. Блок мучительно, в течение всей своей жизни, пытался пробиться сквозь идейные и словесные туманы к свету отчетливого смысла и действия, — и «сгорел» в этой борьбе. В Андрее Белом постоянно чувствовался душок доброволь-

ного предательства, Блоку глубоко чуждый, — и он потешался над своими порывами с той же страстью, как служил им.

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизни прожить не сумел!

Не смейтесь над мертвым поэтом.
Снесите ему венок... [5]

Это — стихи Белого, одно из самых характерных для него, беспомощных, пронзительных и прекрасных стихотворений. Неужели надо верить только поздним запискам, ведшимся в состоянии ужасного раздражения и уныния, а таким строкам верить не надо? К трем томам воспоминаний Андрея Белого следовало бы поставить эпиграфом эти слова: «Не смейтесь над мертвым поэтом». Только они и способны немного смягчить впечатление, оставляемое этими книгами.

Позволю себе поделиться воспоминаниями. Впервые я увидел Андрея Белого на его лекции в Петербурге, за несколько лет до войны. В Петербург он наезжал довольно редко, и для тех, кто тогда только начинал умственно и душевно жить, не было и речи, чтобы можно было на доклад его не пойти. О чем он читал, — все равно: Андрей Белый будет говорить, надо, значит, его слушать! В выражении «мы», «для нас» есть всегда какая-то неясность. Кто «мы»? — вправе спросить всякий. В данном случае, «мы» — это поколение, люди, которым кружил головы полуромантический, полурелигиозный тон новой русской поэзии, ее неясные взывания к Владимиру Соловьеву, который будто что-то «знал» и о чем-то «промолчал», ее ожидания чудесных превращений и свершений. Принято считать, что русская молодежь предвоенных лет делилась на «декадентов» и «общественников». Это и так, и не совсем так. После 1905 года в стихи Блока и Андрея Белого вошло слово Россия, правда, в том гоголевском его звучании, которое препятствовало определить, о чем, собственно говоря, речь: географический ли это термин, имя ли народа, сумма культурных традиций и устремлений? Россия — «родина». И Гоголь, и Блок предпочитали называть ее Русью, как более ласкательным, «интимным» именем. Мы, «декаденты», догадывались, что уже о ней думал Блок, рассказывая о своей незнакомке с «очами синими, бездонными» [6], и что, во всяком случае, время демонстративно-эгоистических замыканий «в области прекрасного» безвозвратно прошло. Безвыходность и бесплодность эгоизма нам была ясна. Белый посвятил один из своих тогдашних сборников памяти Некрасова [7], и это был знак, что должен быть найден мост. Да и какое же «преображение мира» в башне из слоновой кости, с равно-

душием ко всему, что способно мало-мальски нарушить «часов раздумий сладкий ход»? Деление на декадентов и общественников во многом было основательно. Но не во всем. Судили по внешности. В Петербургском университете существовали семинарии, где утвердилось обращение «товарищ», существовали и другие, где оно вызывало молчаливое осуждение. Общественники-студенты щеголяли косоворотками, эстеты и декаденты — белыми воротничками, что как будто доказывало классовое, социальное расслоение! Но в сознаниях шел порою процесс, далеко не столь же элементарный, и определять его по воротничкам и манерам было бы опрометчиво и близоруко. Не одни только маменькины сынки были увлечены духовным движением, которое на вершинах своих жило ожиданием примирения двух жизненных начал: личного и, как тогда говорили, — «соборного».

На эстраде длинного и, как сарай, мрачного зала петербургского Соляного городка[8] стоял человек, еще молодой, но уже лысеющий, говоривший не то с публикой, не то с самим собой, сам себе улыбавшийся, обрывавший речь в моменты, когда этого меньше всего можно было ждать, вдруг застывавший будто в глубоким недоумении, потом внезапно разражавшийся потоком безудержно-быстрых фраз. Перед ним был пюпитр, похожий по форме на церковный аналой. На пюпитре горели две свечи в тяжелых серебряных подсвечниках. Лицо Андрея Белого было слабо освещено их колеблющимся пламенем. По временам оратор протягивал к подсвечнику руки и в такой «иератической» позе на три-четыре секунды замирал.

Было в его облике что-то торжественное и смешное. Аналой, свечи и какая-то слишком декоративная назойливая «вдохновенность» речи, — все это явно было бутафорией, притом бутафорией грубоватой и наивной. Но за баловством и очевидным кокетством чувствовалась глубоко-взволнованная, подлинно «ищущая» душа. Сплетение юродства с серьезностью удивляло. Андрей Белый, как равный, спорил с Ницше, или с Гёте, цитировал Платона с такой живостью и запальчивостью, будто творец «Федона» тут же, вот здесь, находится рядом с ним на эстраде, с совершенной естественностью вводил слушателей в круг «вечных вопросов», им внезапно превращенных во что-то насущное, животрепещущее, злободневное, — и вместе с тем ломался, искажался, приседал, подпрыгивал, одним словом, комедианничал... Он и убеждал, и раздражал. Он был слишком блестящ, чтобы убедить окончательно. Параллель с Блоком напрашивалась сама собой, и уже тогда складывалась не в пользу Белого, — хотя тогда-то именно и распространено было убеждение, что Белый «талантливее». Сам Блок, совершенно свободный от обычной литературной зависти, это убеждение охотно поддерживал. Не знаю, правильно оно или не-

правильно, да и нет весов или прибора, при помощи которого можно было бы это проверить! Но если правильно, то приходится сделать вывод, что понятие таланта в узком смысле слова не может быть ни в коем случае признано решающим для определения значения писателя: это одно из слагаемых, не более. Кроме него нужны сердце, совесть, ум, с ним постоянно и неразрывно связанные, а не упражняющиеся сами по себе в придумывании метафизических фокусов, нужна почва, на которой зерно таланта проросло бы. Блок как бы «дорастил» себя, дотянулся в чистом и длительном напряжении до высот поэзии, до права говорить за всю эпоху и представлять ее, до противостояния Пушкину в исторических судьбах русской литературы: каковы бы ни были его «падения», они этому не противоречат! Белый же вольно или невольно сгубил себя, и как бы ни было удобно объяснение, будто «погубить себя, значит спасти себя» [9], нельзя ссылкой на эти глубочайшие и священные слова покрывать решительно всё! От благочестивого смиренномудрия до кощунства ближе, чем от великого до смешного. Имеет значение — как губить себя и за что.

У Блока было огромное чувство ответственности за все сказанное и сделанное: оно-то и возвысило его. У Белого все всегда было наполовину на ветер, и, как ветер, все пронеслось сквозь его сознание, не пустив корней. Гениальна была у Андрея Белого, в сущности, только его впечатлительность. Он на все откликался, схватывал на лету любую мысль, бросал ее, не успев додумать, переходил к чему-нибудь новому, оставлял и это, — он весь раздираем был взаимно-враждебными стремлениями и притяжениями. Но за впечатлительностью не было почти ничего. Во всяком случае, не было личной творческой темы, так явственно сквозящей в каждой строчке Блока. Белый мог быть ницшеанцем, социал-демократом, мистиком или антропософом с одинаковой легкостью, с одинаковой искренностью: врывавшиеся в его сознание идеи, результат чьего-нибудь долгого и, может быть, дорого обошедшегося личного творчества, выталкивали сразу всё, чем жил Белый до того, и в пустоте обосновывались с комфортом. Белый проверял их по книгам или догадкам, но у него не было того духовного опыта, в свете которого можно было их по-настоящему рассмотреть. Оттого, в конце концов, все им написанное и сказанное, — кроме нескольких стихотворений, — лишь «слова, слова, слова»... В лучшем случае, — это блестящая импровизация. Ей придает значительность только то, что сам Белый сознавал порочность своей неисцелимо поверхностной творческой натуры и, конечно, этим сознанием терзался, пытаясь, как черт у Достоевского, воплотиться в какую-нибудь «семипудовую купчиху» [10]: под конец жизни купчиха и явилась ему в образе диалектического материализма и упрощенного, ощипанного Лениным, гегелианства. Бе-

лый клялся, что наконец познал истину и обрел тихую пристань. Договорился он даже до необходимости решительной «перестройки» под наблюдением партийных учителей. Но в его писаниях звучала такая путаница чувств и настроений, такая неразбериха стремлений и надежд, такое страдание, наконец, что в перестройку никто не верил. От лекции в Соляном городке невольно переносишься воображением к его беседам с новейшим «молодняком». Что было делать ударникам и литкружковцам, внезапно занявшим посты руководителей русской литературы, с этим растерянным, больным и необыкновенным человеком, то требовавшим для себя каких-то особых материальных условий и обещавшим — в «Записках мечтателей» — создать «невиданные в мире полотна», то утверждавшим, что старые символические мечты нашли свое свершение в сталинской пятилетке, то отрекавшимся от прошлого и издевавшимся над своим детством, над былой своей средой, над друзьями отца и личными своими друзьями. Они сторонились его, считали Белого «обломком». Обломком он и был, конечно, — всегда, везде! Он не мог творчески жить и развиваться, потому что, по-видимому, это не был настоящий «организм». Но обломки бывают разные. Этим — все-таки можно залюбоваться, этот — можно предпочесть множеству иных, вполне благополучных писательских обликов и судеб. Всматриваясь в него, смутно догадываешься, чем мог бы стать человек и поэт, если бы природа не захотела в последний момент поглумиться над своим созданием и, наделив его всеми дарованиями, не забыла научить, как ими воспользоваться.

Три тома мемуаров Андрея Белого — «На рубеже двух столетий», «Начало века» и «Между двух революций» — относятся к последним годам его жизни. Белый был болен, существование у него в России сложилось очень трудное. На него со всех сторон покрикивали. Его учили уму-разуму. Достаточно прочесть первые строки предисловия к «Началу века», написанного Л. Каменевым, — тогда, еще в 1933 году, еще, в качестве авторитетного марксиста, судившего, где добро и где зло, где истина и где заблуждение, — чтобы понять, в каком положении Белый очутился. Предисловие обыкновенно имеет характер рекомендации. Вот что писал Каменев в начале его:

«С писателем Андреем Белым произошло трагикомическое происшествие: комическое, если взглянуть на него со стороны, трагическое — с точки зрения переживаний самого писателя. Трагикомедия заключалась в том, что, искренно почитая себя участником и одним из руководителей крупного культурно-исторического движения, писатель на самом деле проблуждал на самых затхлых задворках истории, культуры и литературы» [11].

Вот заключительные строки предисловия:

«Октябрьская революция спасла кое-кого из этого поколения буржуазной интеллигенции, например автора “Начала века” — и, быть может, спасет еще кое-кого. Но чтобы спасти их, она должна была взять их за шиворот и сорвать с того пути, по которому они двигались, ибо по самому своему характеру это была обреченная на гибель группа. Без Октябрьской революции путь ее был предопределен. Наиболее “деловые” и “серьезные” из них, вроде Мережковских или Булгаковых, стали бы архиереями светской церкви штампованной буржуазной идеологии, а другие, менее устойчивые и менее солидные, — шутами при ней» [12].

Белый добавил к тому, что написано было Каменевым, несколько слов «от автора» [13]:

«Воспитанные в традициях жизни, которые претят, в условиях антигигиеничных, без физкультуры, без нормального отдыха, веселых песен, товарищеской солидарности, не имея возможности отдаться тому, к чему тебя влечет инстинкт здоровой природы, — мы начинали полукалеками жизнь. Юноша в двадцать лет был уже неврастеником, самым противоречивым истериком... Странен для нашего времени образовательный стаж наиобразованнейших людей моего времени. Я рос в обстании профессоров, среди которых был ряд имен европейской известности. С четырех лет я разбирался в гуле имен вокруг меня: Дарвин, Геккель, Спенсер, Милль, Кант, Шопенгауэр, Вагнер, Коперник и так далее. Не было одного имени — Маркс... Я не читал: Маркса, Энгельса, Прудона, Фурье, Сен-Симона, Бюхнера, Молешота, — стыжусь, — Чернышевского, Ленина. Что же я читал? Лейбница, Канта, Шопенгауэра, Гартмана, Ницше, Платона...» Слово «стыжусь» к этому списку не добавлено, но выбором чтения Белый горестно и смущенно мотивирует, что, «борясь» с Кантом, «я ничего противопоставить Канту не мог». Горечь и смущение испытывает он, вероятно, в самом деле и заражает ими читателя. Но смущение это, так сказать, «с другой стороны».

Отдельные томы несхожи между собой. Первый, детский, посвященный московской профессорской среде и отцу поэта, знаменитому математику Н. В. Бугаеву, при всей своей желчности все-таки спокойнее и «добрее» второго, а в особенности последнего. Первый — для Белого сравнительно мало показателен, так как в чуждой ему атмосфере автору не удается развернуться. Автор издевается чуть ли не над всеми, кого вспоминает, но издевается без «вдохновения», без наслаждения! Что ему московские профессора, что ему, например, Максим Ковалевский, у которого «сидел я на коленях, поражаясь мягкости его живота», или Янжул, «под животом которого я игрывал»? [14] Почти всех друзей и сослуживцев отца Белый изображает чудаками, поясняя, впрочем:

«Я хочу, чтобы меня поняли: чудак в условиях современности — отрицательный тип; чудак в условиях описываемой эпохи — инвалид, заслуживающий уважительного внимания» [15].

Портрет отца удивителен. Он строен, сложен и блестящ. Не берусь только судить, насколько он правдив именно как портрет, а не как поэтический образ. Однако за давностью лет первый том воспоминаний Белого легче воспринять именно как поэтическую фантазию. Едва ли ученая Москва конца прошлого века была сплошь чудаковатой и даже придурковатой, как хочет ее представить автор, — и, вероятно, такие, например, страницы следует скорее отнести на счет его иронического воображения, чем признать в них беспристрастие летописца.

«Много я бытов видал, во многих бытах я жил, но такого ужасного, тусклого, неинтересного быта, какой водворила профессорша восьмидесятых годов, я, бежавший давно от профессорш, — могу смело сказать, не видывал я такого быта: купцы, офицеры, художники, революционеры, рабочие, крестьяне жили красочнее среднего профессора и средней профессорши; ни у кого "как у всех" не блюлось в такой твердости; ни у кого отступление от "как у всех" не каралось с такой жестокостью! Профессор сидел заключенный в своем кабинете с профессоршей, за него тарахтящей; в гостиной она тарахтела; он глупо мычал и улыбался; в результате вынашивалась тиранша, которой внушалась власть неограниченная и тупая».

Впрочем, кое-что подлинно-интересно и в качестве свидетельства летописца. Например, рассказ о В. И. Танееве, московском адвокате, который, по-видимому, был чудаком настоящим. «Его идеалами были: Робеспьер, Пугачев. Он собрал ценную коллекцию изображений Пугачева. Одно из них, увеличив, повесил, как икону, у входа в свой собственный библиотечный зал, и всякого, ведомого в зал (это был ритуал), останавливал перед иконой, прочитывал лекцию и после, отвешивая нижайший, до полу поклон не то Пугачеву, не то собственным словам о нем, припевал плачущим громким голосом, напоминавшим голос Толстого:

— Вот самый замечательный, умный и талантливый русский человек!» [16]

У Танеева, как вспоминает Белый, существовала любимая фраза, которую он постоянно повторял:

— Это будет, когда мужики придут рубить нам головы.

Московские его собеседники посмеивались. Но «чудак» оказался, надо сознаться, довольно дальновидным человеком.

Второй и третий тома теснее друг с другом связаны, хотя и отличны все-таки по общему тону. Третий том писан Белым незадолго до смерти, когда ему, очевидно, все уже было более или менее безразлично. Он обижен был на целый свет, он сводил счеты

с каждым, кого вспоминал. Каждому доставалось по-разному, а изобретательность Белого в придумывании особенно оскорбительных и отвратительных характеристик была неистощима. Откровенную грубую брань неприятно, а часто и больше, чем неприятно: непристойно — повторять. Поэтому о многих страницах второго и третьего тома не хочется вовсе упоминать. Надо только подчеркнуть, что, опустившись и обрюзгши духовно, Белый ничуть не ослабел как художник. Попадаются у него главы поистине ослепительные, полные какой-то дьявольской изобразительной силы и злобы. Но какое коварство, — и откуда оно! Строки о Розанове, которого Белый величал когда-то «одним из первейших писателей русских»: «Можно ли назвать разговором варенье желудочком мозга обо всем, что ни есть: о Мережковских, о себе, о Петербурге? Он эти отправления выбрызгивал с сюсюканьем без конца и без начала. Какая-то праздная и шепелявая каша с взлетанием бровей. В варенье было что-то наглое, в невиннейшем виде — таимая злость».

Или глава о Вячеславе Иванове, которого Белый называл «мудрецом и учителем». «Был период, когда я подумал: не волк ли сей овцеподобный наставник?.. Недоставало только, чтобы он, возложивши терновый венец на себя, извлек восклицание:

— Се человек!

Прошу не смешивать с евангельским текстом. В контексте с показом Иванова “се человек” означает:

— Се шут!

Таким мне казался он. Казалось, что вырос он из немецкого учителя в какого-то Мельхиседека. Прошу не смешивать с Мельхиседеком библейским. В контексте с показом Иванова Мельхиседек означает: почти шарлатан.

Ставший в России поэтом, почтенный профессор Иванов совсем обалдел, перепутавши жизнь с эпиграфикой, так что история культов от древних Микен до руин Элевзиса, попав из музея в салон, расцвела в чепуху. Видно, бросилась в голову кровь, застоявшаяся в семинарии!»

О других лучше промолчать, щадя прежде всего самого рассказчика. Выделяются, пожалуй, только некоторые записи о Гершензоне, об Александре Бенуа, в особенности о Федоре Сологубе.

У Сологуба давно и прочно сложилась репутация тяжелого, резкого на язык человека. Но все, видевшие его в старости, после революции и после гибели его жены А. Н. Чеботаревской, сходятся в том, что он как будто преобразился, «просветлел» от несчастья и стал в скромности и простоте своей обаятелен. Белый посвятил ему самые сердечные, — без всякой сентиментальности — страницы в книге.

«Лишь последние встречи показали мне его совсем неожиданно. Я имел каждый день удовольствие слушать его. Он так красиво говорил, вспоминая свои впечатления от певицы Патти, что, Патти не слыша, я как бы заочно услышал ее! Он перед смертью силился вобрать все в себя и на все отзываться. Иванов-Разумник и я молча внимали тем песням: он казался в эти минуты седым соловьем.

В четыре часа являлся пылающий чай в тихой квартирке Разумника. В окна глядела доцветающая сирень. Разумник Васильевич начинал стучать в стену, и в ответ хлоп-хлоп входная дверь.

— Это Федор Кузьмич!

И шаги, и запых. Алебастровая голова лысой умницы, белой, как лунь, появлялась к чаю. Садясь за стакан, он хмурел и поохивал:

— Тяжко дышать!

Чаю откушав, старик просветлялся. С растерянной, ставшей нежной улыбкой, сиял голубыми глазами на все и рассказывал точно арабские сказки: о Патти, о жизни, о строчке стиха. Четыре часа журчал он каждый день. И бывало заслушаешься. И я, его бегавший двадцатилетия, улыбался с утра и думал: "И сегодня явится сказочник Федор Кузьмич"» [17].

С Блоком у Белого отношения сложились трудные. Воспоминания его о нем, помещенные в берлинской «Эпопее», достаточно известны. Однако в книге «Между двух революций» много и нового. Неожиданна — явная недоброжелательность. Не стану заподазривать автора записок в том, что утвердившаяся и окрепшая за последнее десятилетие слава Блока в соседстве с померкшим его собственным ореолом внушила ему враждебные чувства. Как знать, чем они вызваны? Но если и прежде Белому случалось упрекать Блока в идиотизме, в «чепуховитости» и в «абсолютном отъединении от всякой мыслительной культурности» («Начало века»), то в самые последние годы жизни он пошел много дальше. Он уже не Блока упрекал, а себя в том, что «образ серого Блока был мною вычищен».

«Воспоминания, напечатанные в "Эпопее", продиктованы горем утраты. В них образ серого Блока непроизвольно мною вычищен: себе на голову. Чтобы возблистал Блок, я вынужден был на себя напялить колпак! Не могу не винить себя за фальшь ложного благородства» [18].

Белый не склонен больше к «самоунижению и донкихотству», не желает, чтобы Блок у него «блестел, как самовар». Сравнение с самоваром красноречивее всех дальнейших рассуждений и выдает чувства, с которыми мемуары писаны. Сколько бы Белый ни говорил о своем «благородном друге, в рассказе он останавливается на чертах, с благородством имеющих мало общего. Правда, рассказ-

чик скрывается за спину поэта Сергея Соловьева, вместе с которым гостил у Блока в деревне, образуя «троицу друзей». Это Сергей Соловьев восклицал: «Нет, каков лгун, каков клеветник!» Это Сергей Соловьев назвал «Балаганчик» — «шедевром идиотизма». Но Белый молчит и не отмежевывается от этих оценок. Обычная его словоохотливость изменяет ему как раз в тот момент, когда было бы до крайности интересно узнать, каковы были его личные суждения.

Поставим здесь точку. Цитаты, надеюсь, убедили, что все, сказанное до них, не было совсем голословно. Книга валится из рук, хотя и есть в ней — как же этого не чувствовать и не слышать! — тот дребезжащий звук «оборвавшейся струны», который вместе с широчайшей умственной порывистостью облагораживает писания Белого. Книга ужасна, но с недоумением читая и перечитывая его, вспоминаешь все-таки, чем и почему Белый когда-то был дорог и за что многие любят его и до сих пор.

Судить Белого не будем. Прощать ему что-либо или не прощать — не наше дело. Но и восхищаться разносторонне-разработанным, виртуозным предательством, с оправдательными восклицаниями вроде «что за талант!» — откажемся. «Не смейтесь над мертвым поэтом». Можно было бы поставить и другой эпиграф к воспоминаниям Белого, — то, что «невольно думалось» когда-то Тургеневым при виде Гоголя: «Какое ты умное, и странное, и больное существо» [19].

## Ф. СТЕПУН

### Памяти Андрея Белого

Известие о смерти Белого пришло совершенно неожиданно и прозвучало никак не вмещаемой сознанием невероятностью. После внезапного отъезда Белого из Берлина в Россию я, думая о Москве, постоянно думал и о нем в ней; представлял себе его (вероятно, на основании прежних встреч и дошедших до меня слухов, что он живет под Москвой) то в подмосковных просторах на каких-то сбегающих к вечерней заре тропах, то над простым сосновым столом у окна, пишущим своего «Архангела Михаила» (о том, что Белый работает над таким романом, рассказал мне на «движенском» съезде в Сарове некий Гофманн, видевший Бориса Николаевича в Москве, кажется, еще в 1929—1930 году)[1].

С официальной Москвой образ Белого, несмотря на некоторые «коммуноидности» в его последних писаниях, в моем представлении никак не связывался. Правда, было все время ощущение правильности того, что он живет не с нами, в эмиграции, а в советской России; но это ощущение его бытийственной и стилистической принадлежности к вулканической почве «Взвихренной Руси»[2] ни в какой мере и степени не означало его духовного родства или хотя бы только отдаленного свойства с духом Третьего интернационала и экономического материализма. Присланный мне в феврале этого года, вырезанный не то из «Правды» не то из «Известий» шарж «Белый на лекции» вполне подтвердил мое представление о несоветском облике советского Белого[3]. Изображен Белый на нем в своем старом сюртуке с широкими лацканами и летучим фалдами, в высоком крахмальном воротнике с веющим черным бантом вместо галстука. Анатэмские[4] когтистые пальцы воздетых к небу рук и рысьи пучки волос на висках полысевшего черепа показались не карикатурными преувеличениями, а вполне оправданными стилистическими заострениями. Слегка расширенный безумием, очевидно зеленый взор волчьих глаз хмуро опущен к земле и все же крылат. Типично беловский взор.

С тех пор как я познакомился с Белым в зиму 1909/1910 года, помню его предельно нервным, усталым и больным, таким, каким он сам изобразил себя в предисловии к «Первому свиданию»:

Давно поломанная вещь,
Давно пора меня в починку,
Висок — винтящая мигрень...
Душа — мутящая...

Но несмотря на болезненность Белого, я был почему-то уверен, что он проживет долго. (Помню отчетливо, что ту же уверенность высказал вскоре после смерти Блока в разговоре со мной кто-то из писателей, близко знавших Белого. Было это, если не изменяет память, на литературном вечере Ходасевича в Союзе писателей[5].) Причина этой уверенности заключалась, думается, в том, что все болезни Белого, этого бестелесного существа, казались не столько физическими недугами, сколько, говоря его собственным антропософским языком, помрачениями его ауры, мешающими его блистательной даровитости создать нечто не только *почти* гениальное, но и *вполне* совершенное. Все же Белый все время рос, и потому казалось, что он в конце концов осилит свои болезни, свои недуги, врастет в форму своего совершенства и ясной старостью взойдет над хаосом. Сама сложность его дарования и извилистость его путей требовали долгого вызревания, и не верилось, что судьбой ему будет отказано в нем. В смерти Белого есть нечто метафизически непоправимое, навсегда оставляющее без объединяющего и венчающего купола все совершенное им; и даже больше, нечто низводящее вечную ночь над всеми достижениями его бурного творческого восхода.

Смерть Белого — подлинно безвременная кончина; отсюда и наша великая печаль о нем.

К этой печали присоединяется другая. Менее бескорыстная, но не менее острая. Белый был для многих из нас, людей кровно связанных с расцветом московско-петербургской довоенной культуры, последней *своей* крупной фигурой в советской России. Всматриваясь в покинутые нами и все более уходящие от нас берега, мы чувствовали: Белый и те несколько человек, с которыми он после нашей разлуки остался вместе, это наша еще видная нам пристань, от нее мы отчалили, к ней, быть может, могли бы причалить, если бы был нам сужден возврат. И вот бурным течением времени снесена пристань. Взор памяти — он же взор и надежды — растерянно блуждает по гаснущему берегу, и не на чем ему больше остановиться... Нет сомнения: смерть Белого — это новый этап развоплощения прежней России и старой Москвы. Это углубление нашей эмигрантской сирости и нашего одиночества.

С теми, для кого все это не так, для кого все творчество Белого только сумбур и невнятица, а он сам чуть ли не большевик, спорить не буду; пишу в совершенно личном, лирическом порядке.

---

Да, нет сомнения, что в годы короткой передышки между двумя революциями и двумя войнами, в десятилетие от года 1905 до года 1915, Россия переживала весьма знаменательный культурный подъем. В Москве, в которой жил тогда Белый и на фоне которой помню его, шла большая, горячая и подлинно творческая духовная работа. Протекала она не только в узком кругу передовой интеллигенции, но захватывала и весьма широкие слои. Писатели, художники, музыканты, лектора и театралы без всяких затруднений находили и публику, и деньги, и рынок. В Москве одно за другим возникали все новые и новые издательства — «Весы», «Путь», «Мусагет», «София»...[6] Издательства эти не были, подобно даже и культурнейшим издательствам Запада, коммерческими предприятиями, обслуживающими запросы книжного рынка. Все они исходили не из запросов рынка, а из велений духа и осуществлялись не пайщиками акционерных обществ, а творческим союзом разного толка интеллигентских направлений с широким размахом молодого меценатствующего купечества. Потому и гнездилась в них и распространялась вокруг них совсем особая атмосфера некоего зачинающегося культурного возрождения. (Филологи — Вячеслав Иванов и С. М. Соловьев — прямо связывали Россию с Грецией и говорили не только о возрождении русской культуры, но и о подлинном русском ренессансе.)

Во всех редакциях, которые представляли собой странную смесь литературных салонов с университетскими семинарами, собирались вокруг ведущих мыслителей и писателей наиболее культурные студенты и просто публика для слушания рефератов, беллетристических произведений, стихов, больше же всего для бесед и споров.

За несколько лет этой дружной работы облик русской культуры подвергся значительнейшим изменениям. Под влиянием религиозно-философской мысли и нового искусства символистов сознание рядового русского интеллигента, воспитанного на доморощенных классиках общественно-публицистической мысли, быстро раздвинулось как вглубь, так и вширь.

На выставках «Мира искусства» зацвела освободившаяся от передвижничества русская живопись. Крепли музыкальные дарования — Скрябина, Метнера, Рахманинова. От достижения к достижению, пролагая все новые пути, подымался на недосягаемые высоты русский театр. Через все сферы этого культурного подъ-

ема, свидетельствуя о духовном здоровьи России, отчетливо пролегали две линии интересов и симпатий — национальная и сверхнациональная. С одной стороны, воскресали к новой жизни славянофилы, Достоевский, Соловьев, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Тютчев, старинная икона (журнал «София»), старинный русский театр (апокрифы Ремизова), Мусоргский (на оперной сцене — Шаляпин, на концертной эстраде — М. А. Оленина-д'Альгейм). С другой стороны, с одинаковым подъемом и в значительной степени даже и теми же людьми, издавались к изучались германские мистики (Бёме, Эккехардт, Сведенборг) и Ницше. В театрах и прежде всего на сцене Художественного театра замечательно шли Ибсен, Гамсун, Стриндберг, Гольдони и другие, не говоря уже о классиках европейской сцены. Собирались изумительнейшие, мирового значения, коллекции новейшей французской живописи и неоднократно выслушивались в переполненных залах доклады и беседы таких «знатных иностранцев», как Верхарн, Матисс, Маринетти, Коген... [7]

Провинция тянулась за столицами. По всей России читались публичные лекции и всюду, даже и в отдаленнейших городах, собирались живые и внимательные аудитории, которые не всегда встретишь и на Западе.

Но, конечно, не все было здорово в этом культурном и экономическом подъеме. Оторванный от общественно-политической жизни, которая все безнадежнее скатывалась в сторону темной реакции, он не мог не опадать в душах своих случайных носителей, своих временных попутчиков ложью, позой, снобизмом. Вокруг серьезнейшей культурной работы в те годы начинал завиваться и темный душок. На окраинах «Нового града» (Белый) религиозной культуры мистика явно начинала обертываться мистификацией, интуитивизм символического искусства — нарочитой невнятицей модернизма и платоновский эрос — огарковством Арцыбашева [8]. К этим запахам духовного растления примешивался и доходил до московских салонов и редакций и более страшный и тревожный запах гари. Под Москвой горели леса и готовилась вновь разгореться тлеющая под теплом революция: то пройдут по бульвару пильщики и покроют последними словами нарядную барыню с куцехвостым догом за то, что окорнала она свою суку «чай при дохтуре», в то время как бабы в деревне рожают без повитух, то пьяные мастеровые жутко пригрозят громадными кулаками в открытые окна барского особняка...

В эти годы московской жизни Андрей Белый с одинаковой почти страстностью бурлил и пенился на гребнях всех ее волн. Он бывал и выступал на всех заседаниях «Религиозно-философского общества» [9]; в «Литературно-художественном кружке» и в «Свободной эстетике» воевал против писателей-натуралистов [10]; под об-

щим заглавием «На перевале» писал в «Весах» свои запальчивые статьи[11] то против мистики, то против музыки; редактировал коллективный дневник «Мусагета» под названием «Труды и дни»[12]; бывал у Скрябиных, Метнеров и д'Альгеймов, увлекаясь вагнеровской идеей синтетического театрального действа (выступал даже со вступительным словом на открытии Maison de Lied Олениной-д'Альгейм)[13], воевал на полулегальных собраниях толстовцев, штундистов, православных революционеров, революционеров просто и всяких иных взбаламученных людей и, сильно забирая влево, страстно спорил в политической гостиной Астровых.

Перечислить все, над чем тогда думал и чем мучился, о чем спорил и против чего неистовствовал в своих выступлениях Белый, решительно невозможно. Его сознание подслушивало и отмечало все, что творилось в те канунные годы как в русской, так и в мировой культуре. Недаром он сам себя охотно называл сейсмографом. Но чего бы ни касался Белый, он в сущности всегда волновался одним и тем же — всеохватывающим кризисом европейской культуры и жизни. Все его публичные выступления твердили об одном и том же: о кризисе культуры, о грядущей революции, о горящих лесах и о расползающихся в России оврагах.

---

Наиболее характерной чертой внутреннего мира Андрея Белого представляется мне его абсолютная *безбрежность*. Белый всю жизнь носился по океанским далям своего собственного я, не находя берега, к которому можно было бы причалить. Время от времени, захлебываясь в безбрежности своих переживаний и постижений, он оповещал: «берег!», — но каждый очередной берег Белого при приближении к нему снова оказывался занавешенной туманами и за туманами на миг отвердевшей «конфигурацией» волн. В на редкость богатом и всеохватывающем творчестве Белого есть все, кроме одного: в творчестве Белого нету *тверди*, причем ни небесной, ни земной. Сознание Белого — сознание абсолютно *имманентное*, формой и качеством своего осуществления резко враждебное всякой *трансцендентной* реальности. Анализом образов Андрея Белого и его словаря, его слов-фаворитов можно было бы с легкостью вскрыть правильность этого положения.

Всякое имманентное, не несущее в себе в качестве центра никакой тверди сознание есть сознание предельно неустойчивое. Таким было (во всяком случае до 1923 года, а вероятнее всего, осталось и до конца) сознание Белого. Отсутствующую в себе устойчивость Белый, однако, успешно заменял исключительно в нем развитым даром балансирования. В творчестве Белого, и прежде всего в его

языке, есть нечто явно жонглирующее. Мышление Белого — упражнение на летящих трапециях, под куполом его одинокого я. И все же эта акробатика (см. «Эмблематику смысла»)[14] — не пустая «мозговая игра». В ней, как во всякой акробатике, чувствуется много труда и мастерства. Кроме того, в ней много предчувствий и страданий.

Не противоречит ли, однако, такое представление о Белом как о замкнутой в себе самой монаде, неустанно занятой выверением своего собственного внутреннего равновесия, тому очевидному факту, что Белый всю жизнь «выходил из себя» в сложнейшей борьбе, которую он не только страстно, но подчас и запальчиво вел против целого сонма своих противников, как верный рыцарь своей «истины — естины»? * (В последний предвоенный зимний сезон Белый прежде всего вспоминается носящимся по Москве[16] оппонентом и страстным критиком-публицистом, замахивающимся из своих засад против со всех сторон обступающих его врагов.) Если Белый действительно самозамкнутое «я», то что же означает его неустанная общественная деятельность полемиста и трибуна; в чей внутренний пафос его изобличительной неугомонности и заносчивого бретерства? Думаю, в последнем счете не в чем ином, как *в борьбе Белого с самим собой за себя самого*. Враги Белого — это все разные голоса и подголоски, все разные угрожающие ему «срывы» и «загибы» его собственного «я», которые он невольно объективировал и с которыми расправлялся под масками своих, в большинстве случаев совершенно мнимых, врагов. Вспоминая такие статьи, как «Штемпелеванные калоши», «Против музыки» («Весы»)[17], статью против философии в «Трудах и днях», на которую я отвечал «Открытым письмом Белому»[18], или не помню как озаглавленную (у меня всех этих статей, к сожалению, нет под рукой) статью против мистики[19], ясно понимаешь, что Белый кидался в бой против музыки потому, что волны ее начинали захлестывать его с головой; что он внезапно ополчался против мистики потому, что, не укорененная ни в каком религиозно-предметном опыте, она начинала издеваться над ним всевозможными мистифицирующими ликами и личинами, и что он взвивался против философии кантианского «Логоса»[20] в отместку за то, что, наскоро усвоенная им в особых, прежде всего полемических целях, она исподтишка начинала мстить ему, связывая по рукам и по ногам его собственное вольно-философское творчество. Лишь этим своеобразным, внутренне полемическим характером беловского мышления объяснимы все зигзаги его внутреннего развития.

---

* В этой словесной игре, не больше, нельзя не видеть попытки сближения «истины» и «бытия», т. е. тенденции к онтологическому, бытийственному пониманию истины[15].

Начинается это развитие как бы в терцию. С юношеских лет в душе Белого одинаково сильно звучат веления точной науки и голоса нискликающего в какие-то бездны хаоса. Как от опасности кристаллического омертвения своего сознания, так и от опасности его музыкального расплавления Белый защищается неокантианской методологией, которая в его *душевном* хозяйстве означает к тому же формулу верности его отцу, математику-методологу (см. «На рубеже двух столетий», с. 68, 69)[21]. Но, расправившись при помощи «методологии» с «кристаллами» и «хаосом», разведя при помощи «серии» методологических приемов «серии» явлений по своим местам, Белый тут же свертывает свои «серии серий» и провозглашает мистическое всеединство переживаний, дабы уже через минуту, испугавшись мистической распутицы, воззвать к религии и изменить ей потом с теософией. Все эти моменты беловского сознания означают, однако, не столько этапы его поступательного развития, сколько слои или планы его изначальной душевной субстанции. Как это ни странно, но при всей невероятной подвижности своего мышления Белый в сущности все время стоит на месте; вернее, отбиваясь от угроз и наваждений, все время подымается и опускается над самим собой, но не развивается. Пройденный Белым писательский путь и его собственное сознание этого пути подтверждают, как мне кажется, это мое положение. Начав с монадологической «невнятицы» своих симфоний, Белый попытался было в «Серебряном голубе», в «Петербурге» и в «Пепле» выйти на простор почти эпического повествования, но затем снова вернулся к своему я, хотя и к Я с большой буквы.

В первой главе своего «Дневника», напечатанного в первом номере «Записок мечтателя» (1919 г.), Белый вполне определенно заявляет: «Статья, тема, фабула — аберрация; есть одна только тема — описывать панорамы сознания, одна задача — сосредоточиться в “я”, мне заданное математической точкою».

В сущности Белый всю свою творческую жизнь прожил в сосредоточении на своем «я»; и только и делал, что описывал «панорамы сознания». Все люди, о которых он писал, и прежде всего те, против которых он писал, были в конце концов лишь панорамными фигурами в панорамах его сознания. Мне кажется, что большинство крупных жизненных расхождений Белого объяснимо этой панорамностью его сознания. Самым объективно значительным было, вероятно, его расхождение с Блоком в эпоху «Нечаянной Радости» и «Балаганчика»[22].

Все мы, более или менее близко знавшие Белого, знаем, что расхождение это имело не только литературные и миросозерцательные причины, но и личные. Дело, однако, не в них, а в том, что Белый еще дописывал «мистическую» панораму своего сознания как объективную картину возникающей новой жизни, в то

время как Блок, талант менее богатый, сложный и ветвистый, но зато гораздо более предметный и метафизически более правдивый, прозрев беспредметность и иллюзионистичность себя самоё мистифицирующей мистики «рубежа двух столетий», уже отходил на тыловые позиции своей мучительной, горькой, жестокой разочарованности.

Если бы Белый в те поры увидел Блока как Блока, он, вероятно, не написал бы той своей рецензии на «Нечаянную Радость» («Перевал», 1907 г.), которую он впоследствии (6-я глава воспоминаний о Блоке, «Эпопея» № 3), в сущности, взял обратно[23]. Но в том-то и дело, что он Блока как Блока не увидел, а обрушился на него, как на сбежавшую из его мистической панорамы центральную фигуру. Впоследствии, подойдя ближе к позиции Блока и в свою очередь испугавшись, как бы «рубеж» не спутал «эротизма» с «религиозной символикой» и не превратил «мистерий» в «козловак», Белый смело, но несправедливо вписал в панораму своего сознания башню Вячеслава Иванова как обиталище нечестивых путаников и соглашателей, а верхний этаж Метрополя, в котором властвовал и интриговал редактор «Весов» Брюсов[24], как цитадель символической чистоты и подлинной меры вещей. Так всю свою жизнь вводил Андрей Белый под купол своего Я в панорамы своего сознания своих ближайших друзей в качестве моментов внутреннего баланса, моментов взвешивания и выверения своего, лишенного трансцендентного центра, миросозерцания и мировоззрения. Так эквилибристика мысли сливается у Белого с блистательным искусством фехтовальщика. Но фехтует Белый на летающих трапециях не с реальными людьми и врагами, а с призраками своего собственного сознания, с оличенными во всевозможные «ты» и «они» моментами своего собственного монадологически в себе самом замкнутого «я».

---

Очень может быть, что моя характеристика сознания Андрея Белого подсказана мне моим личным восприятием внешнего облика Белого и моим ощущением его как человека. Последнюю сущность этого восприятия и этого ощущения я не могу выразить проще, короче и лучше, как в форме странного вопроса: да существовал ли вообще Белый? Раскрыть в словах смысл этого, на первый взгляд, по крайней мере, нелепого сомнения весьма трудно. Что может в самом деле означать неуверенность в бытии человека? Люди, знавшие Белого лишь на эстраде и по непосильным для них его произведениям, часто считали его человеком аффектированным, неестественным, нарочитым — позером. Он и сам, описывая в своих воспоминаниях свое объяснение с Блоком, называ-

ет себя «маркизом Поза»[25], противополагая свою манеру держаться блоковской, исполненной «непоказуемого мужества» и «полного отсутствия позы». Не думаю, чтобы эти обвинения и самообвинения Белого, бьющие в ту же точку, были верны. В Белом была пляска и корча какого-то донельзя обнаженного существа, но у него не было костюма, позы, актера. Но как бы то ни было, мои сомнения в *бытии* Белого ни в какой мере и степени не суть сомнения в его искренности, не суть ходячие в свое время обвинения его в манерности и нарочитости; мои сомнения гораздо глубже и страшнее.

Есть только один путь, на котором человек уверяется в бытии другого человека как подлинно человека, как единодуховного своего брата. Это путь совершенно непосредственного ощущения изменения моего бытия от соприкосновения с другим я.

Есть люди, иногда совершенно простые — матери, няньки, незатейливые домашние врачи, от простого присутствия которых в душу вливается мир, тепло и тишина. Есть замученные души, нервные, в которых все бьется, как мотор на холостом ходу, и которые вселяют в сердца других страшную тревогу и беспокойство. Не надо думать, что Белый, если бы он вообще мог проливать свою душу в другую, мог бы проливать в нее только одну тревогу и одно беспокойство. У него бывали моменты непередаваемо милые, когда он весь светился неясной лаской, исходил, истаивал прекрасной, недоумевающей, виноватой какой-то улыбкой, — но даже и в такие минуты сердечнейшего общения он «ухитрялся» оставаться каким-то в последнем смысле запредельным и недоступным тебе существом, — существом, чем-то тонким и невидимым, словно пейзаж, призрачным стеклом от тебя отделенным. В своих слепительных по глубине и блеску беседах — «нельзя запечатлеть всех молний» (Белый) — он скорее развертывался *перед* тобой каким-то небывалым событием духа, чем запросто, по человечеству *бывал* с тобой. Быть может, вся проблема беловского бытия есть вообще проблема его бытия *как человека*. Подчас, — этих часов бывало немало, — нечто внечеловеческое, дочеловеческое и сверхчеловеческое чувствовалось и слышалось в нем гораздо сильное, чем человеческое. Был он весь каким-то не «в точку» человеком.

За пять лет очень частых, временами еженедельных встреч с Белым я успел вдоволь насмотреться на него. И вот сейчас он живо вспоминается мне то в аскетически обставленной квартире Гершензона, под портретом Пушкина, то в убогом «Дону» у Эллиса[26], то на заседаниях Религиозно-философского общества в роскошных покоях М. К. Морозовой, то в переполненных аудиториях Политехнического музея, то на снобистически-скандальных собраниях «Свободной эстетики»; позднее под Москвой на даче, где

он жил первое время после женитьбы, у нас в гостях; но главным образом, конечно, в «Мусагете», в уютной редакционной квартире на Арбатской площади, где чуть ли не ежедневно собирались «мусагетцы», «орфики» [27], «символисты», «идеалисты» и где под бесконечные чаи и в чаянии бесконечности шла беспрерывная беседа о судьбах мира, кризисе культуры и грядущей революции. Беседа, сознаемся, иногда слишком «пиршественная», слишком широковещательная, но все же на редкость живая, глубокая, оказавшаяся во многих пунктах пророческим провидением последующих военно-революционных годов. Пусть большевистская революция эту беседу оборвала — пореволюционной России не избежать углубленного и протрезвленного возврата к ней.

Но вернемся к Белому. Всюду, где он появлялся в те поры, он именно *появлялся* в том точном смысле этого слова, который неприменим к большинству людей. Он не просто входил в помещение, а как-то по-особому ныряя головой и плечами, не то влетал, не то врывался, не то втанцовывал в него. Во всей его фигуре было нечто всегда готовое к прыжку, к нырку, а может быть и к взлету; в поставе и движениях рук нечто крылатое, рассекающее стихию: водную или воздушную. Вот-вот нырнет в пучину, вот взовьется над нею. Одно никогда не чувствовалось в Белом — корней. Он был существом, обменявшим корни на крылья. Оттого, что Белый ощущался существом, пребывающим не на земле, а в каких-то иных пространствах и просторах, безднах и пучинах, он казался человеком предельно рассеянным и отсутствующим. На таким он только казался. На самом же деле он был внимательнейшим наблюдателем, с очень зоркими глазами и точной памятью. Выражение — *он был* внимательным наблюдателем, впрочем, не вполне точно. Сам Белый таковым наблюдателем не был, но в нем жил некто, за него наблюдавший за эмпирией жизни и предоставлявший ему впоследствии, когда он садился писать романы и воспоминания, свою «записную книжку». В беседах с Белым я не раз удивлялся протокольной точности воспоминаний этого как будто бы рассеянно-реющего над землей существа. И все же воспоминаниям Белого верить нельзя. Нельзя потому, что реющее над землей существо в Белом постоянно поправляло своего земного наблюдателя. Наблюдатель в Белом предоставит ему свое описание какой-нибудь бородавки на милом лице, Белый в точности воспроизведет это описание, но от себя прибавит: описанная бородавка есть не бородавка, а глаз. «На рубеже двух столетий» («Начало века» мне, к сожалению, не удалось получить) совершенно изумительная книга, но она целиком построена на этой гениальной раскосости беловского взора.

Эта явная раскосость его взора, связанная с двупланностью сознания, поражала меня всегда и на лекциях, где Белый выступал

оппонентом. Сидит за зеленым столом и как будто не слушает. На то или иное слово оратора нет-нет да и отзовется взором, мыком, кивком головы, какой-то фигурно выпячивающей губы улыбкой на насупленном, недоумевающем лице. Но в общем он отсутствует, т. е. пребывает в какой-то своей «бездне», в бездне своего одиночества и своего небытия. Смотришь на него и видишь, что весь он словно клубится какими-то обличиями. То торчит над зеленым столом каким-то гримасничающим Петрушкой с головой набок, то цветет над ним в пухе волос и с ласковой лазурью глаз каким-то бездумным одуванчиком, то вдруг весь ощерится зеленым взором и волчьим оскалом... Но вот «слово предоставляется Андрею Белому». Белый, ныряя головой и плечами, протанцовывает на кафедру; безумно-вдохновенной своей головой возникает над нею и, озираясь по сторонам (где же враги?) и «бодая пространство», начинает возражать: сначала ища слов, в конце же всецело одержимый словами, обуреваемый их самостоятельной в нем жизнью. Оказывается, он все услышал и все запомнил. И все же, как его воспоминания — не воспоминания, так и его возражения — не возражения. Сказанное лектором для него в сущности только трамплин. Вот он разбежался мыслью, оттолкнулся — и уже крутится на летящих трапециях собственных вопросов в высоком куполе своего одинокого «я». Он не оратор, но говорит изумительно. Необъятный горизонт его сознания непрерывно полыхает зарницами неожиданнейших мыслей. Своей ширококрылой ассоциацией он в полете речи связывает во все новые парадоксы самые, казалось бы, несвязуемые друг с другом мысли. Логика речи все чаще форсируется ее фонетикой: человек провозглашается челом века, истина — одновременно и естиной (по Платону) и ѣстиной (по Марксу)[28]. Вот блистательно взыгравший ум внезапно превращается в заумь; философская терминология — в символическую сигнализацию: минутами смысл речи почти исчезает. Но несясь сквозь «невнятицы», Белый ни на минуту не теряет убедительности, так как ни на минуту не теряет изумительного дара своего высшего словотворчества.

Язык, запрядай тайным сном,
Как жизнь восстань и даруй: в смерти!
Встань в жерди: пучимым листом!
Встань тучей, горностаем в тверди,
Язык, запрядай вновь и вновь...[29]

Но вот Белый спускается с высот и начинает метко нападать на противника. На этих спусках он обнаруживает необычайную начитанность, даже ученость, зоркий критический взгляд и подчас очень трезвое мнение. Тут он вдруг понимает, что «где-то и что-то к добру не приведет», что мы жаждем «ясного, как Божий день, слова».

Людям, нападающим на «невнятицы» Белого, отклоняющим его за туманность его художественного письма и спутанность его теоретической мысли, надо было бы, перед тем как отклонять этого изумительного художника и теоретика, серьезно задуматься над тем, что все невнятицы, туманности и путаницы Белого суть явления *высоты*, на пути к которой Белый умел бывать и внятным, и ясным, и четким.

Два свидания с Белым — одно, вероятно, в зиму 1911/12 года в Москве, другое, последнее, накануне его отъезда из Берлина в Россию[30], запомнились мне особенно ярко. Рассказать о них подробно все же не смогу, потому что в сущности ничего не помню, кроме нескольких маловажных деталей да очень важного для моего понимания Белого, но почти не поддающегося описанию ощущения запредельности и призрачности беловского бытия.

Стояла совсем поздняя осень. Белый пришел за какие-нибудь 5—10 минут до того, как спускать шторы и зажигать лампы. В мой кабинет с большим письменным столом у окна вынырнул он из-под портьеры передней с крепко сжатыми перед грудью ладонями и округло-пружинящими, словно пытающимися взлететь локтями. Остановившись перед окном, он обвел блуждающим взором мой стол и блаженно улыбнулся вопросом: «А вам тут очень хорошо работать?» Затем опустился в кресло и отошел в себя. Я сразу почувствовал, что, собравшись по сговору к нам, он не выключил в себе творческого мотора и что перед ним клубятся какие-то свои галлюцинации. Ни последовавшего тут же разговора, вероятно о мусагетских делах, ни ужина не помню. Помню только уже очень поздний час, отворачивающуюся в сторону от едкого дыма папиросы вдохновенную голову Белого, то наступающего на нас с женой с широко разверстыми и опущенными книзу руками, то отступающего в глубину комнаты с каким-то балетным приседанием. Весь он, весь его душевно-телесный состав, явно охвачен каким-то творчески-полемическим исступлением. Он говорит об общих знакомых, писателях, философах и, Боже, что за жуткие карикатуры изваяет он своими гениальными словами! Смотрю и слушаю: нет, дело не в недоброжелательстве к людям и, конечно, не в издевательстве над ними. Дело просто в обреченности Белого видеть мир и людей так, как иной раз по ночам, в особенности в детстве, видятся разбросанные по комнате предметы. Круглый абажур лампы на столе, рядом на стуле белье и вот — дух захватывает от страха: в кресле у постели сидит скелет в саване...

В тот вечер, о котором я пишу, я впервые понял, что в Белом и его искусстве (например, в «Петербурге», который он совершенно изумительно читал, вбирая в расширенные ноздри бациллы петербургских задворок и устрашенно принижаясь плечами в кресле, как принижаются в петербургских туманах острова с цирку-

лирующими по ним субъектами) ничего не понять, если не понять, что Белый всю жизнь все абажуры видел и изображал в момент их превращения в черепа, а все стулья с брошенным на них бельем — в момент их превращения в саваны. Видя так предметы своего обихода, он еще в большей степени видел так и людей. В каждом человеке Белый вдруг открывал (часто надолго, но вряд ли когда-нибудь навсегда, у него в отношении к людям вообще не было «навсегда») какую-нибудь особую, другим невидимую точку, из которой, наделенный громадной конструктивной фантазией, затем рождал и развивал свой образ, всегда связанный с оригиналом существеннейшим моментом острого, призрачного, ночного сходства, но в целом предательски мало похожий на живую действительность.

В вечер первого моего сближения с ним Белый был как-то особенно в ударе. Создаваемые им образы-фантомы магически награждались им всей полнотой эмпирической реальности и рассаживались вокруг него по стульям и креслам...

Разошлись мы очень поздно, я вышел проводить его за ворота. На дворе осень превратилась в зиму. От белизны и чистоты выпавшего снега я ясно и радостно ощутил большое облегчение. Вернувшись в прокуренную квартиру, я остро почувствовал, что в ней тесно, и открыл окна в надежде, что невидимо сидящие на стульях гротески, среди них много добрых знакомых и друзей, вместе с папиросным дымом выклубятся в чистую, от снега светлую ночь.

Зимой 1922/23 года я виделся с Белым редко. Последний раз мы были у него с женой, думается, совсем незадолго до его все же внезапного отъезда в Россию. Пришли к нему, узнавши, что он болен, неухожен и даже нуждается. Его действительно трясла лихорадка. Во время разговора, касавшегося его отъезда в Россию, издательских дел, авансов и Алексея Толстого[31], он, как зверь по клетке, ходил по комнате в наброшенном на плечи пальто. Главное, что осталось от разговора, это память о том, что, разговаривая с нами, Белый ни на минуту не отрывался от зеркала. Сначала каждый раз, проходя мимо, бросал в него долгие внимательные взоры, а потом уже откровенным образом сел перед ним в кресло и разговаривал с нами, находясь все время в мимическом общении со своим отражением. В эти минуты ответы мне становились всего лишь репликами «в сторону»; главный разговор явно сосредоточивался на диалоге Белого со своим двойником. Раздвоение Белого естественно заражало и меня. Помню, что и я стал заглядывать в зеркало и прислушиваться к мимическому общению Белого с самим собой. Разговора нашего не помню, но помню, что слова его все многосмысленнее перепрыгивали по смыслам, а смыслы все условнее и таинственнее перемешивались друг с другом.

Не будь Белый Белым, у меня от последнего свидания с ним осталось бы впечатление свидания с больным человеком. Но в том-то и дело, что Белый был Белым, т. е. человеком, для которого ненормальная температура была лишь внешним выражением внутренней нормы его бытия. И потому, несмотря на всю сирость, расстроенность, бедностность и болезненность в последний раз виденного мною Белого, мое последнее свидание с ним осталось в памяти верным итогом всех моих прежних встреч с этим единственным человеком, которым нельзя было не интересоваться, которым трудно было не восхищаться, которого так естественно было всегда жалеть, временами любить, но с которым *никогда* нельзя было попросту быть, потому что в самом существенном для нас, людей, смысле его, быть может, и не было с нами.

---

Говоря о небытии Белого, о его одиночестве, о его замкнутости в себе самом, я не раз, и конечно не случайно, упоминал о монаде. Монада, по мысли создателя философской монадологии, Лейбница, как известно, не имеет окон, не сообщается с другими монадами, не сообщается с миром. И все же она весь запредельный ей мир по-своему несет и таит в себе: отражает его с той или иной степенью ясности и отчетливости. Можно пойти дальше и сказать, что все бытие монады только и состоит в том, чтобы отражать бытие мира, чтобы быть отраженностью. Одиночество Белого (оно же и его небытие, ибо бытие всякого Я начинается с «ты еси» — В. Иванов)[32] есть не любое и простое одиночество, а одиночество именно *монадологическое*. Как лишенная окон монада, Белый занимал в иерархически-монадологическом строе вселенной бесспорно очень высокое место (одно из самых первых, среди своих современников), ибо — в этом вряд ли возможны сомнения — он отражал тот мир «рубежа двух столетий», в котором жил и из глубины которого творил, с максимальной четкостью и ясностью. За эту верность своей эпохе не в ее явных благополучных формах, а в ее тайных, угрожающих бесформенностях, за верность эпохе как кануну назревающих в ней катастроф, как готовящемуся в ней взрыву всех привычных смыслов Белый и заплатил трагедией своего небытия и одиночества, ставшей, правда, благодаря магии его дарования, нашей крепчайшей связью с ним. Творчество Белого это единственное по силе и своеобразию воплощение *небытия* «рубежа двух столетий», это художественная конструкция всех тех деструкций, что совершались в нем и вокруг него; раньше, чем в какой бы то ни было другой душе, рушилось в душе Белого здание XIX века и протуманились очертания двадцатого.

Конец девятнадцатого века, служащий сейчас мишенью всевозможных нападений и издевательств, был в известном смысле од-

ной из наиболее блистательных эпох истории человечества. Закончившая короткой и локализированной франко-прусской войной период войн и революций консолидировавшаяся Европа твердой стопой решительно пошла по пути мирного преобразования своей жизни (в идеале же жизни всех стран и народов) на основе незыблемых идеалов европейской цивилизации. Нельзя сказать, чтобы на этих путях было мало достигнуто. За несколько десятилетий Европа мощно разбогатела. Научно-техническими своими изобретениями до неузнаваемости преобразила лик земли и образ человеческой жизни. Несмотря на жестокости капитализма, она в общем значительно повысила жизненный уровень всего человечества, не только одних богатых. Достигла она этого (нам, пережившим кризис и срыв идей XIX века, грешно этого не видеть) сравнительно мягкими средствами: XIX век был веком господства права даже и в международных сношениях, был веком создания социального законодательства даже и для «рабов» капитализма. Раненный насмерть, истекая кровью, XIX век устами Вильсона и Керенского все еще бредил о свободах, о правах человека и гражданина.

Не меньшего, чем в экономическо-социальной сфере, достиг XIX век и в сфере культуры. Расцветшая наряду с естественно-научными исследованиями гуманитарная наука до бесконечности раздвинула историческую память европейского человечества и тысячами нитей связала культуру Европы со всеми другими культурами мира. Образованный и передовой европеец конца XIX века был не только французом, англичанином, русским или немцем, но культурнейшим «гражданином вселенной», свободно двигавшимся по дворцам и храмам решительно всех культур и чувствовавшим себя везде дома. Убегающая в прошлое линия наукой воссозданных воспоминаний естественно сливалась с линией научно-технического построения будущего в одну пронзающую мировые эоны и мировые пространства магистраль всечеловеческого прогресса.

Профессорский сын и воспитанник либерально-университетской среды, Белый, как он о том сам впоследствии рассказал в первом томе своей автобиографии («На рубеже двух столетий»), уже с ранних гимназических лет поднял знамя борьбы против благородно-болтливой фразы либерально-гуманитарного прогрессизма: против позитивизма в науке, натурализма в искусстве и умеренного либерализма в политике. Тем не менее Белый, как мне кажется, с самого начала был и в целом ряде моментов своего духовного облика до конца оставался типичным выкормышем прогрессивного XIX века. Не будь он им, он не стал бы тем характерным выразителем кризиса «рубежа», каким он безусловно войдет в историю русского сознания — русской философии, русского миросозерцания.

29 Зак. 3458

Интеллигентски-профессорская либеральная закваска Белого сказывается прежде всего в полном отсутствии в его сознании всех первично консервативных пластов духа и опыта, он был существом крылатым, но лишенным корней. Белый тесно связан с Достоевским и Вл. Соловьевым, но в нем нет ничего от Хомякова и Льва Толстого. Церковь, земля, мужик были ему чужды. В «Серебряном голубе» есть, правда, и церковь, и земля, и мужик, и барская усадьба, и все же всего этого в «Серебряном голубе» нету. Реальны и убедительны в этом мастерски написанном оригинальном романе: двупланность души Дарьяльского, связь детской печали с бесстыдством «духини Матрены», пьяная революционная гармоника, годами идущий на Целебеево придорожный куст, «разводы» кудеяровского лица, невнятица его речи, дороги, дожди, туманы — одним словом, убедительна в нем *атмосфера*. Все же вписанное в эту атмосферу: церковь, о. Вукол, дьячок, попадья, девицы Уткины, купец Еропегин, баронесса, Евсеич, кровопивец-староста — все это лишь внешним кустодиевским плакатом опавший гоголевский прием. Всего этого нет, нет не только в бытовом плане, что для Белого не укор, но и в бытийственном. Все перечисленные образы не типы, т. е. не в индивидуальность заостренные общности, как образы Льва Толстого и Достоевского, а всего только декоративные персонажи, т. е. лишенные индивидуальных черт обобщения. В них очень много краски и орнаментальной линии, но мало крови, плоти и духовной субстанции. По замыслу Белого, в образах баронессы, Еропегина, кровопийцы-старосты и других должен был бы чувствоваться распад старой, частично еще дореформенной России, но он в них не чувствуется — потому что в их душах, за отсутствием этих душ, подмененных орнаментальной фреской, ничего не происходит. Они нарисованы как вещи, но не как люди; даны не изнутри, а извне, что доказывает, что внутреннего отношения к старой, исторически ставшей России у Белого не было. Мордатые гротески Алексея Толстого, при всей живописности его письма, никогда не фрески. Старая Россия вся у Толстого в утробе. Потому он и пишет ее (да простится мне это сравнение), словно отрыгивает. Белый же старой России в утробе, конечно, не носил. У него вообще не было утробы, или, выражаясь деликатнее, у него не было физиологически-бытовой памяти. И в этом его органический «либерализм».

Ослабление физиологически-бытовой памяти (разрыв кровной связи с отцами и дедами) совладало всегда, еще со времен борьбы Сократа с софистами, с рационально-критической стихией, с обострением логической совести, с повышением и утончением сознательности. В «мистике» и «антропософе» Белом, казавшемся большинству людей человеком хаотического сознания и невнятной речи, мы встречаемся с яркой выраженностью этих черт.

Талант Белого представляет собой в высшей степени атипичный и широкий синтез дарований. Белый в целом, т. е. наиболее оригинальный и значительный Белый, мало кому интересен и доступен. Теоретические статьи по искусству, собранные в увесистом томе «Символизма», читались и ценились лишь небольшой группой философствующих писателей, преимущественно лириков. Его романами зачитывались прежде всего философы, психологи, мистики, музыканты. Типичный писатель и широкая публика, публика Горького, Андреева, Арцыбашева, его не читала и не понимала. Белый в целом, т. е. единственно подлинный Белый, еще до сих пор не попал потому ни в фокус всеобщей читательской любви, ни в фокус пристального внимания исследователей русского сознания и русского искусства. Более всего незамеченными прошли такие его работы, как «Смысл искусства» [33] и, главным образом, «Эмблематика смысла».

Говорить о них по существу и вплотную здесь, конечно, не приходится. В связи с интересующей меня темой отношения Белого к XIX веку отмечу лишь то, что линия рационалистически-методологического разложения целостного сознания, линия, берущая свое начало в софистике и восходящая через Декарта к Канту, ощущается в «Эмблематике смысла» очень глубоко и защищается Белым весьма серьезно, не без подлинного гносеологического блеска и пафоса. Наивной научной веры в Белом нет и следа. Им глубоко усвоено неокантианское положение, что всякий объект познания и всякое его опознание предопределены искусственностью методологического подхода к действительности, что объективных действительностей столько же, сколько методологических приемов исследования фактов сознания. Не без некоторого злорадства, не без некоторого методологического садизма, не без кудеяровского подмигивания: «я... вот ух как!» — доказывает Белый, что всякое положительное знание должно быть как бы надломлено опознанием его методологической обусловленности. В самом деле, если действительностей столько же, сколько познавательных методов, то не значит ли это, что познание познает не действительность, а самое себя и что действительность вовек непознаваема. Тут кантианская методология, тезис непознаваемости абсолютного бытия превращается Белым в метафизический тезис буддизма, в утверждение небытия (нирвана) как единственно подлинного всебытия; и Кант, конечно же Кант, этот «кенигсбергский китаец», водружается в восточном кабинете Николая Аполлоновича Аблеухова, почитателя Будды, — в качестве патрона как его нигилистически-террористических медитаций, так и организационной фантастики (нумерация, циркуляция серий, квадраты, параллелепипеды, кубы) его сановного отца.

В этой метафизике «панметодологизма» *, переходящей у Белого, правда, в несколько химерическую историософскую концепцию панмонголизма, также явно сказывается глубокая связь Белого с духом либерального критического просвещенства, как и в его изображении исторической России. Превращение быта во фреску и познания в метод суть явления одного и того же порядка, явления разложения в душе девятнадцатого века непосредственного чувства подлинного *бытия*.

Особой, симптоматически наиболее важной остроты панметодологизм Белого достигает с переносом идеи методологического плюрализма в сферу культуры. В «Символизме» странным образом переплетаются и борются друг с другом две по своей природе весьма различные идеи. С одной стороны, Белый защищает новое символическое искусство как «теургию» (Вл. Соловьев), как творчество новой жизни, а с другой — он защищает его как эклектизм александрийской эпохи. В основе этой второй линии защиты лежит, очевидно, мысль, что культура есть не что иное, как максимально широко развернутый метод подхода к действительности и что задача символического искусства заключается в новой комбинации всех культур и миросозерцаний в целях наивозможно полного охвата жизни. В «Эмблематике смысла» Белый так прямо и говорит: «Мы действительно осязаем *что-то* новое (вспомним слова того же Белого в полемике против Блока: "где-то, что-то к добру не приведут". — *Ф. С.*), но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма»... «В порыве создать новое отношение к действительности *путем пересмотра серий* забытых миросозерцаний (до чего рационалистически-эклектический оборот! — *Ф. С.*) вся сила, вся будущность так называемого нового искусства» [34]. В дальнейшем Белый защищает «александрийский период античной культуры» против нападок со стороны Ницше и, объявляя самого Ницше «современным александрийцем», объясняет этим вещие свойства его духа, не замечая всей зловещности защищаемого им знака равенства между «вещностью» и эклектизмом, пророчеством и культуртрегерством.

Не надо думать, что раскрываемая мною в Белом тема XIX века была в нем случайна. Совсем напротив: она была его роковой темой. Интересующийся всеми эпохами и всеми науками, верящий в прогресс и в «эволюцию человеческого сознания», «граж-

* «Панметодологизм» — термин, которым кн. Евгений Трубецкой определял сущность неокантиански-гегельянской философии Германа Когена, с которой через Бор. Ал. Фохта был тесно связан Андрей Белый. Впоследствии место Когена в его философии занял Генрих Риккерт, принимавший живое участие в «Логосе», международном журнале по философии культуры, выходившем в издании «Мусагета», в редактировании которого принимал участие Белый.

данин вселенной» никогда окончательно не умирал в Белом. Как носящийся в космических просторах, антропософ* Белый был еще радикальнее отрезан от всех пространственно-бытовых, национально-плотяных и исторически-религиозных (церковных) начал, чем тихо проживающий «на Арбате» либеральный профессор-экономист. Эту, — скажем условно, — отрезанность от всех *консервативных* начал Белый не только чувствовал, но и осознавал в себе. В своем «Дневнике» («Записки мечтателя». № 2 и 3) он с пафосом провозглашает, что он человек свободный «*от пут* рода, быта, от местности, национальности, государства, противостоящей миру и только миру, — всему миру».

Это ли не последнее слово просвещенски-эгалитарного развоплощения в результате пересмотра «серий забытых миросозерцаний»! В этом последнем слове налицо и известная духовная связь Белого с большевизмом, по крайней мере с характерной для большевизма темой просвещенской «уравниловки» и развоплощения исторически сложившейся жизни.

Но, конечно, Белый не был бы Белым, если бы он был только последним словом прошлого, гражданином вселенной, культуртрегером, ученым исследователем серий забытых миросозерцаний, антропософом, осуществляющим в себе эволюции сознания, психоаналитиком, исследующим его подсознательные глубины, — одним словом, если бы он был только той вершиной культуры, которой он действительно был даже и помимо своего своеобразнейшего художественного дарования. Нет, Белый стал Белым, т. е. явлением единственного симптоматического и даже пророческого значения, потому что, будучи вершиной культуры, он раньше многих других понял и всем своим художественным творчеством заявил: «Культура — трухлявая голова, в ней все умерло, ничего не осталось. Будет взрыв: все сметется». Все главные темы поэта и романиста Белого суть темы взрыва культуры, взрыва памяти, взрыва преемственной жизни и сложившегося быта.

В основе всех этих тем лежит с ранних детских лет восставшая в душе Белого жутко мучительная тема бунта против любимого отца, обострявшаяся в нем временами до идеи посягательства на его жизнь**.

---

* Белый и антропософия — большая тема, которой я по существу в этой статье не касаюсь.

** Вл. Ходасевич полагает эту тему во главу угла всего творчества Белого[35], на мой слух, снижая ее тем психоаналитическим поворотом, который он ей придает. Правда, в писаниях Белого есть совершенно прямые указания на наличие в душе Белого переживаний, прямо-таки вызывающих применение к ним фрейдовских методов исследования; тем не менее я думаю, что историософский подход к творчеству Белого существеннее психологического и в особенности психоаналитического.

«Петербург» — почти гениальное раскрытие темы восстания против отцов и отечества, темы заклания плоти России и развоплощения русской истории. Все пушкинские «граниты» разъедены в «Петербурге» гнилостно-лихорадочными туманами, все петровские реформы и законы превращены в параграфы, «совокупляющиеся крючки» ненавистного Коленьке по плоти отца, сенатора Аполлона Аполлоновича. Людей в «Петербурге» нет. Обитатели «столичного града» расклублены Белым в дым оборотней и химер, все человеческие лица преданы нацепленными на них масками. Не только души, но даже и тела всех действующих лиц «Петербурга» Белым разъяты на части: видны не тела, не фигуры, но лишь головы, плечи, носы, затылки, спины; слышны не речи и фразы, а обрывки слов и фраз, возгласы, хрипы, гмыканья, простукивающие куда-то по черным вонючим лестницам ноги, бьющиеся в таких же черных провалах сознания сердца. Несмотря на тщательность описания разнообразнейших обиталищ петербургских жителей, глазу читателей все же не видно, где они обитают. Видны в «Петербурге» не дома, квартиры и комнаты, а опять-таки лишь разъятые части жилищ. Затуманенные колонны и кариатиды, блестящие лестницы, паркеты, окна, обезумевшие от бьющего в них лунного света и какие-то все время выступающие из мрака кубистические косяки. Причем все это: люди, улицы, дома и комнаты — дано не статично, а в максимуме движения. Не то Петербург пролетает куда-то сквозь безмерность мертвых просторов, не то сами эти просторы, обезумевши, несутся мимо него. Что стоит на месте и что несется вдаль, разобрать нельзя. Максимум движения и мертвая точка неподвижности с изумительным писательским мастерством противопоставлены Белым в «Петербурге», словно два отражающих друг друга зеркала. В этой химерической приравненности движения к неподвижности приравнены в «Петербурге» все остальные, друг друга отражающие и взрывающие полярности. Бытие в нем равно небытию, болезнь — мудрости, патология — онтологии. Все свои заветные историософские мысли Белый неслучайно, конечно, раскрывает перед читателем в форме бреда и галлюцинаций Александра Ивановича. В этих историософских кошмарах несвязно, но веще мелькают все существенные слова и образы будущего: «...период изжитого гуманизма закончен»... «наступает период здорового варварства»... «Франция под шумок вооружает папуасов, их ввозит в Европу»... «пробуждается сказание о всадниках Чингис-хана, распоясывается семи-то-монгол»...

«Собственно не я в партии, а во мне партия»... «для нас волнуемая социальными инстинктами масса превращается в исполнительный аппарат, где все люди — клавиатура, на которой летучие пальцы пианиста бегают, преодолевая все трудности»... «спортс-

мены революции»... «медный конь копыт не опустит: прыжок над историей будет; великое будет волнение, рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут горбом. На горбах окажутся Нижний, Владимир и Углич... Петербург же опустится».

Таких пророческих и полупророческих слов в «Петербурге» много. Но все пророчества и предчувствия Белого — лишь пророчества и предчувствия хаоса и взрыва. Образа будущей России он не провидит и не предсказывает. Тех в устах Белого убедительно звучащих романтически-славянофильских обнадеживаний, что портят некоторые страницы «Серебряного голубя», в «Петербурге» уже нет. Впрочем, и в «Серебряном голубе» они звучат лишь на втором плане. Весь первый план и тут занят изображением «прыжка над историей», взрыва сложившегося быта и европейской культуры. Из мира барских усадеб и призрачно доживающих в них в качестве стенных фресок на распадающихся стенах людей-персонажей, из мира отвлеченной европейской науки и эклектически-утонченнейшего творчества — Дарьяльский, герой романа, помолвленный с баронессиной внучкой Катей, уводится рябой бабой Матреной, «духиней» мистически-эротической секты серебряных голубей (близкой к хлыстовству), в росы, в зори, в поля, в труд, в пот, в грязь, в исступление и вдохновение религиозно-революционных экстазов. Это избавление Дарьяльского от призрачной жизни мертвого быта и «трухлявой культуры» оказывается, однако, призрачным. Город Лихов, центр духовной молитвы и социально-революционной проповеди «голубей», оборачивается к концу романа, как и Петербург, «городом теней». «Животворящая» секта голубей учиняет страшную расправу над Дарьяльским. Сотворяет ему страшную смерть в темноте и топании духоверческих мужицких сапожищ. Последние главы «Серебряного голубя» исполнены, как и «Петербург», предчувствий и предсказаний революции...

---

Все написанное им Белый, — по крайней мере в 1923 году, — считал лишь «пунктами» создания грандиознейшей картины. Для этого своего завершающего творения Белый, замученный и затравленный ужасными условиями жизни первых революционных лет, исступленно требовал («Записки мечтателя», кн. 2 и 3) «пуды ярких красок», «громадные полотнища» и «шесть лет» хотя бы нищенски обеспеченной жизни. Темы своего всезавершающего творения, своей «Эпопеи» («Записки чудака» являются первым томом «Эпопеи», «Котик Летаев» многими нитями связан с нею), намечались Белым все в том же «Дневнике». Темы эти суть: катастрофа культуры, катастрофа сознания, смерть лично-

сти, прорастание личности коллективным «Я». «И нет, не зовите больного меня: дайте мне доболеть в моей самости; дайте бренной, страдающей личности Белого опочить вечным сном; и перед смертью своей написать завещание, рассказать, *как носила умершая личность в себе свое "Я"*; в этом лишь завещании умирающей личности — приближение к пределу, доступному ей: честно выявить голос писателя Белого в мощном оркестре *мистерии, переживаемой ныне*».

В этих словах кроется последняя, безмерно значительная для нашего времени, но на основании всего опубликованного Белым неразрешимая проблема сущности и природы того «Я», в котором умирает человеческая личность.

Катастрофа индивидуалистической культуры, гибель гуманистической личности, гибель «самости» и рождение нового коллектива — все это пережито, теоретически осознано и художественно воссоздано Белым с единственной глубиной и силой. Нет сомнения, в историю русского сознания все созданное им войдет как глубокомысленнейшая философия революции и метафизики небытия. Вопрос лишь в том, принадлежал ли сам Белый до конца к тому миру, который изображал с единственным мастерством, к миру небытия и катастроф, или в нем, в его «гибнущей» личности росла н поднималась подлинная сверхличная реальность: не сомнительная реальность темно-невнятного коллективистического «Я» с большой буквы, «Я» его «Эпопеи», но подлинная реальность образа и подобия Божия как единственно животворящей основы личной, социальной и национальной жизни. Решать этот вопрос, вопрос отношения сверхличного «Я» «Эпопеи» и Божьего лика, я в этой статье не берусь; он слишком сложен.

В заключение все же хочется указать на то, что бывший революционер и почти отцеубийца Николай Аблеухов появляется в последних строках эпилога к «Петербургу» следящим за полевыми работами загорелым детиной с лопатообразной бородой и в мужицком картузе. Его видят в церкви, и, слышно, он читает философа Сковороду.

# ПРИМЕЧАНИЯ

В предлагаемой антологии собраны наиболее значительные и характерные статьи, рецензии, аналитические этюды и исследования на русском языке, дающие представление о личности и творчестве Андрея Белого, которые были опубликованы при жизни писателя или представляют собой отклик на его кончину и на посмертно опубликованные книги. В издании печатаются работы авторов различных, зачастую резко противостоящих друг другу философско-эстетических и общественно-политических воззрений. Большинство материалов, включенных в книгу, в новейшее время не переиздавалось.

Тексты располагаются в издании, как правило, в хронологической последовательности (отдельные отступления от этого принципа продиктованы стремлением сгруппировать отзывы о той или иной книге Андрея Белого в общую подборку). Тексты печатаются, как правило, по первым публикациям; отступления от этого правила оговариваются в примечаниях. При цитировании книг Андрея Белого (см. библиографический перечень на с. 1003—1008 наст. изд.) отсылки к страницам соответствующих изданий в примечаниях в большинстве случаев не даются — за исключением тех случаев, когда из содержания публикуемой статьи не ясно, какая именно книга или публикация (в сборнике, альманахе, журнале или газете) имеется в виду, к какой авторской книге Андрея Белого восходит та или иная цитата, а также в тех случаях, когда могут возникнуть определенные затруднения в идентификации цитируемых фрагментов. В библиографических отсылках, помимо прижизненных изданий Андрея Белого, используются новейшие издания, более доступные современному читателю. Сведения о лицах, упоминаемых в публикуемых текстах, сообщаются в аннотированном указателе имен (при этом не аннотируются имена, фигурирующие только во вступительной статье и примечаниях).

Составитель выражает глубокую признательность за помощь в работе М. В. Безродному, Н. А. Богомолову, Р. Дубровкину, Дж. Малмстаду, Ф. Б. Полякову, А. И. Рейтблату.

## Андрей Белый

### К «Указателю» критической литературы обо мне

Печатается впервые по автографу, хранящемуся в архиве издательства «Никитинские субботники» (РГБ. Ф. 198. Карт. 6. Ед. хр. 5. Л. 19—26 об.). Написано в 1927 г.

В том же фонде хранятся рукописи Андрея Белого: «К биографии» — краткий автобиографический очерк, датируемый мартом 1927 г. (Л. 1—8); «Список произведений» — перечень книг Андрея Белого и отдельных его публикаций в сборниках и периодических изданиях (Л. 9—18).

[1] См. с. 39—53 наст. изд. «Двумя фельетонами» Белый называет статью Метнера потому, что она была опубликована в двух номерах газеты.

[2] Такой печатный отзыв И. Н. Игнатова не выявлен.

[3] Такая рецензия не обнаружена.

[4] Рецензии на «Симфонию» (2-ю, драматическую)» в «Мире искусства» не было напечатано. В «Хронике журнала "Мир искусства"» (1903. № 9. С. 89) в рецензии Д. П. Шестакова на 3-й альманах «Северные цветы» (М., 1903) был дан отзыв об «отрывке из ненаписанной мистерии» Андрея Белого «Пришедший».

[5] См.: Новый Путь. 1903. № 4. С. 164—165; *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 128, 338—339 (комментарии Д. М. Магомедовой).

[6] В «Набросках» М. М. Ковалевского (Курьер. 1903. № 65, 3 мая. Подпись: К-ий) содержится критический отзыв о «манифесте» Андрея Белого «Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам» (Хроника журнала «Мир искусства». 1903. № 7. С. 65—67).

[7] См. с. 54—68 наст. изд.

[8] «Северная симфония (1-я, героическая)» Андрея Белого анализировалась в критическом диалоге между П. Ф. Николаевым (подпись: П. Н.) и Д. В. Философовым (подпись: Д. Ф.). См.: Хроника журнала «Мир искусства». 1903. № 15. С. 163—165.

[9] А. Блок рецензии на 3-ю «симфонию» «Возврат» не опубликовал; никаких сведений о том, что он ее написал, также не имеется.

[10] См. с. 75—76 наст. изд.

[11] См. с. 69—70 наст. изд.

[12] Возможно, в данном случае подразумевается рецензия на 3-й альманах «Северные цветы», включающий стихотворения и драматический отрывок Андрея Белого: *Kříž Gustav*. Severni Kvety // Moderni Revue (Praha). 1904. T. I.

[13] Указываемые отзывы на статью Андрея Белого «Символизм как миропонимание» (Мир искусства. 1904. № 5. С. 173—196) не выявлены.

[14] Журнал «Вопросы жизни» издавался лишь в 1905 г. В данном случае подразумевается, вероятно, статья: *Тимшевский А.* <Шмидт А. Н.>. О будущем // Новый Путь. 1904. № 6. С. 187—196. В ней, однако, ни Андрей Белый, ни его произведения не упоминаются.

[15] А. И. Гучков, лидер «Союза 17 октября», с 1907 г. был фактическим руководителем и одним из постоянных авторов московской газеты «Голос Москвы».

[16] Подразумевается, вероятно, статья «О "чистом символизме", теургизме и нигилизме», содержащая полемику с философско-эстетическими положениями Андрея Белого (Золотое руно. 1908. № 5. С. 77—79. Подпись: Эмпирик).

[17] Вероятно, подразумевается фельетон В. Ходасевича «Девицы в платьях», опубликованный в московской газете «Руль» 16 января 1908 г.

См.: *Ходасевич Владислав*. Собр. соч. / Под ред. Джона Мальмстада и Роберта Хьюза. Т. 2. Ann Arbor: Ardis, 1990. С. 42—44.

[18] См. с. 131—139, 140—142 наст. изд.

[19] Вероятно, имеется в виду статья Д. В. Философова «Весенний ветер», в которой критик отстаивает правоту Андрея Белого в его статье «Против музыки» (Русская мысль. 1907. № 12. Отд. II. С. 115—116; *Философов Д. В.* Слова и Жизнь. Литературные споры новейшего времени (1901—1908 гг.). СПб., 1909. С. 18—19).

[20] См. с. 123—126, 107—115 наст. изд.

[21] См. с. 120—122 наст. изд.

[22] Специальной рецензии Н. Я. Абрамовича (Кадмина) на книгу Белого «Пепел» не выявлено. Возможно, в данном случае подразумевается либо его рецензия на книгу Белого «Урна» (Всемирная панорама. 1909. № 15, 31 июля), либо более ранняя статья «Стихийность в молодой поэзии», в которой затрагивается поэтическое творчество Белого (Образование. 1907. № 11. Отд. II. С. 3, 25—26).

[23] См. с. 153—155 наст. изд. Рецензия была опубликована не в «Весах», а в «Русской мысли».

[24] См. с. 157—164 наст. изд. Отзыв был опубликован не в газете «Русское слово», а в газете «Биржевые ведомости» и журнале «Новое слово».

[25] См.: *Чудовский В.* О ритме пушкинской «Русалки». (Отрывок) // Аполлон. 1914. № 1/2. С. 110—111.

[26] См. с. 323—339 наст. изд.

[27] См. с. 259—266 наст. изд.

[28] Эта публикация не выявлена.

[29] Статья «Серебряный голубь. Литературные наброски» была опубликована в «Утре России» (1910. № 176. 19 июня), под заглавием «Еще о народе» вошла в кн.: *Боцяновский В.* Богоискатели. СПб., 1911. С. 168—177.

[30] См. статьи А. А. Измайлова «Литературное бильбоке» (Биржевые ведомости. Вечер. вып. 1909. № 11222, 22 июля; подпись: А. Изм.), «На отмели» (Биржевые ведомости. Утр. вып. 1909. № 469, 16 декабря; Новое слово. 1909. № 12. С. 74).

[31] См. с. 583—586 наст. изд.

[32] Специальной статьи А. Векслер о «Серебряном голубе» в печати, насколько известно, не появилось. Вероятно, Белый подразумевает в данном случае ее доклад об этом романе, прочитанный в Вольной Философской Ассоциации в его отсутствие (см. с. 981 наст. изд.).

[33] См. с. 165—250 наст. изд.

[34] Имеются в виду «Литературно-общественные заметки. “Все позволено”» И. Игнатова, опубликованные в газете «Русские ведомости» 21 сентября 1910 г.

[35] См. с. 279—309 наст. изд.

[36] См. с. 342—353 наст. изд.

[37] Имеются в виду статьи И. Н. Игнатова, помещенные в «Русских ведомостях» под рубрикой «Литературные отголоски»; в отзывах о 1-м сборнике «Сирин» (1913. № 256, 6 ноября) и 2-м сборнике «Сирин» (1914. № 36, 13 февраля) прослеживается эволюция в оценке «Петербурга» — от

скептической к сочувственной. См. комментарий А. В. Лаврова и Джона Мальмстада в кн.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 45.

[38] См. с. 953 наст. изд.

[39] См. с. 411—418 наст. изд. Статья была опубликована в «Биржевых ведомостях».

[40] См. с. 401—410 наст. изд. Статья была опубликована в газете «Утро России».

[41] См.: *Иванов-Разумник*. «Восток или Запад?» («Петербург», роман Андрея Белого) // Русские ведомости. 1916. № 102, 4 мая.

[42] Имеются в виду статьи «К истории текста "Петербурга"» и «Петербург», впервые опубликованные в книге Иванова-Разумника «Вершины» (С. 598—667 наст. изд.).

[43] См. с. 697—731 наст. изд. Упомянутая статья А. Векслер посвящена анализу «Преступления Николая Летаева», а не «Петербурга».

[44] См.: Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. № 16118, 24 февраля.

[45] См. с. 450—452 наст. изд.

[46] Статьи о «Котике Летаеве» названных авторов не были опубликованы.

[47] См.: *Ященко А.* Русская поэзия за последние три года. 6. Андрей Белый // Русская книга (Берлин). 1921. № 3. С. 12—13.

[48] См. с. 668—678 наст. изд.

[49] Вероятно, имеется в виду статья П. С. Когана «Литературные заметки. I. Эпопея Андрея Белого» (Красная новь. 1921. № 4. С. 271—277), содержащая разбор произведений Белого, опубликованных в альманахе «Записки мечтателей» (1921. № 2/3, 4), либо его же статья «Мечтатели («Записки мечтателей». I—V)» (Печать и революция. 1922. Кн. 5. № 2. С. 157—163).

[50] Имеются в виду «Литературные заметки» Ю. И. Айхенвальда (Руль. 1922. № 625, 17 декабря. С. 10—11. Подпись: Б. Каменецкий).

[51] См.: *Соболев Ю.* Книги «Круга» // Вечерняя Москва. 1926. № 164, 20 июля.

[52] Возможно, подразумевается отзыв в статье К. Локса «О спорном и бесспорном» (Красная новь. 1926. № 11. С. 238—239).

[53] Имеется в виду статья А. Воронского «Художественная литература 1926 г.» (Красная газета. Вечер. вып. 1927. № 6, 7 января).

[54] См. с. 755—756 наст. изд.

[55] Возможно, имеется в виду рецензия на 1-ю часть «Москвы» («Московский чудак») за подписью В. В., опубликованная в омской газете «Рабочий путь» 14 сентября 1926 г.

[56] Подразумевается рецензия Н. Замошкина на «Московского чудака» (Новый мир. 1926. № 11. С. 183—184).

[57] Работа над этой статьей не была завершена, сохранились предварительные наброски ее текста (см.: *Иванов-Разумник*. «Москва» (план ненаписанной статьи) / Вступ. статья и публикация В. Г. Белоуса // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 133—143; *Белоус В. Г.* Андрей Белый и его роман «Москва» в эпистолярном наследии Р. В. Ива-

нова-Разумника 1930-х гг. // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 440—452).

[58] В «Красной газете» о «Москве» писали В. Друзин в статье «Новости русской литературы» (Утр. вып. 1926. № 221, 25 сентября) и И. Оксенов в статье «О “социальном заказе”, Б. Эйхенбауме и Андрее Белом» (см. с. 983 наст. изд.).

[59] См. с. 514—519 наст. изд.

[60] Работа Я. Брауна «Под знаком эпохального кризиса (Творчество Андрея Белого)» (1924) сохранилась в архиве Д. М. Пинеса (РГАЛИ. Ф. 391. Оп. 1. Ед. хр. 59). О ее авторе см. заметку О. Сушковой в кн.: За что? Проза. Поэзия. Документы. М., 1999. С. 67—70.

[61] Имеется в виду книга Иванова-Разумника «Александр Блок. Андрей Белый» (Пб.: Алконост, 1919).

[62] Статья «Andrej Bjely» (автор — Ernst Keuchel) была помещена в сентябрьском номере журнала «Die Drei: Monatsschrift für Anthroposophie und Dreigliederung» за 1922 г., вслед за публикацией работы Белого «Die Anthroposophie und Russland». См.: *Майдель Рената фон, Безродный Михаил.* К переводу статьи Андрея Белого «Die Anthroposophie und Russland» на русский язык // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 161.

[63] См. с. 488—513 наст. изд.

[64] См.: *Лукьянов С. М.* «Ангел смерти» графа А. А. Голенищева-Кутузова // Журнал Министерства народного просвещения. 1914. № 2. С. 316—352. Автор указал, что статья Андрея Белого «“Не пой, красавица, при мне...” А. С. Пушкина (Опыт описания)» из его книги «Символизм» «по примененным в ней приемам исследования имеет особенно близкое отношение к настоящему очерку» (С. 317). Было отмечено, что над этой статьей Лукьянов «работал по готовому трафарету Андрея Белого» (*Бобров Сергей.* Записки стихотворца. М., 1916. С. 75). Академиком С. М. Лукьянов не был.

## Э. К. Метнер

### Симфонии Андрея Белого

Впервые: Приднепровский край (Екатеринослав). 1903. № 2022, 15 декабря; № 2023, 16 декабря. Подпись: Э.

*Эмилий* (Эмиль Карл) *Карлович Метнер* (псевдоним: Вольфинг; 1872—1936) — музыкальный и литературный критик, философ; брат композитора Н. К. Метнера. Руководитель московского символистского издательства «Мусагет», основанного в 1909 г. Познакомился с Андреем Белым в Москве весной 1902 г., вскоре стал одним из его ближайших друзей и духовных спутников. См.: *Юнггрен Магнус.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб., 2001.

[1] Речь идет о рецензии на «Симфонию (2-ю, драматическую)» (М., 1902) Андрея Белого, подписанной криптонимом В. А. Л., в рубрике «Книги за неделю» (Новое время. Иллюстр. прилож. 1902. № 9456, 3 июля. С. 8—9). Автор ее, отмечая, что «заявленные автором смыслы, очевидно,

не в ладу между собою и застенчивы пред публикою: чем бы сиять, подобно трем грациям, на виду, они играют в прятки», заключал: «...какие бы смыслы ни крылись в "Симфонии" г. Белого, но пасквиль-то сквозит в ней несомненнейшею прозрачностью — и притом даже не пасквиль, но мелкий, местный, московский пасквилек, обличитель никому за пределами тесного московского кружка не известных человечков».

[2] «Северная симфония (1-я, героическая)» Андрея Белого (М.: Скорпион, 1904) вышла в свет в середине октября 1903 г.

[3] См.: *Белый Андрей*. О теургии // Новый Путь. 1903. № 9. С. 100—123.

[4] Цитата из стихотворения Лермонтова «Не верь себе» («Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...», 1839). В статье «О жизни и сочинениях Кольцова» (1846) Белинский использует эту фразу при сопоставлении «различных степеней дара творчества» — таланта и гения: «Отсутствие оригинальности и самобытности всегда есть характеристический признак таланта: он живет не своею, а чужою жизнию, его вдохновение есть не что иное, как "пленной мысли раздраженье" — мысли, захваченной у гения или подслушанной у самой толпы» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 527).

[5] Подразумевается герой философской поэмы Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883—1885).

[6] Эти слова Ибсен произнес в речи на празднестве в Стокгольме 24 сентября 1887 г. См.: *Ибсен Генрик*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 658.

[7] Цитата из пьесы Андрея Белого «Пришедший. Отрывок из ненаписанной мистерии» (Северные цветы. 3-й альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1903. С. 8).

[8] Речь идет о сонате для фортепиано f-moll Н. К. Метнера, брата Э. К. Метнера (ор. 5, 1902—1903); первое исполнение ее состоялось 2 ноября 1904 г. в Малом зале Российского благородного собрания (см. комментарии З. А. Апетян в кн.: *Метнер Н. К.* Письма. М., 1973. С. 41—45). Ср. дневниковую запись Э. К. Метнера от 16 сентября 1902 г.: «Коля <...> сочинил за это время между прочим сонату, в которой вторая тема первой части является основным мотивом "Симфонии" Бугаева. Это есть радость страшная и уютная в одно время, общая и интимная... Когда в позапрошлый раз Коля начал играть при Бугаеве эту сонату, я, все лето промучавшийся аналогией между обеими темами, наблюдал за Бугаевым... После первого появления этой темы он задумался, но когда ей пришел черед явиться снова, он вскочил и взглянул на меня с таким ужасом, как будто он увидел двойника... Удивлению и восхищению его не было конца... Бугаев говорил, что ему многое выяснилось в "симфонии" благодаря этому мотиву...» (РГБ. Ф. 167. Карт. 23. Ед. хр. 9. Л. 52 об.—53).

## П. Флоренский

### Спиритизм как антихристианство

Впервые: Новый Путь. 1904. № 3. С. 158—167. Переиздано в кн.: *Флоренский Павел, священник*. Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 129—145, 714—715 (примечания игумена Андроника и С. Л. Кравца).

На экземпляре статьи, вошедшем в сборник «Опыты 1. 1903—1910», сохранившийся в архиве Флоренского, имеется его запись: «Статья несколько искажена редакциею. Кроме того, выкинуты места, где одобрительно говорится о форме Лествицы». В «Списке изданных работ» — примечание Флоренского к заглавию статьи: «Первоначальное заглавие было: "Две поэмы", а это, претенциозное, было, к моему возмущению, придумано редакцией. Кроме того, статья была сокращена, а именно выкинуто все похвальное в отношении спиритической поэмы "Лествица". Печаталась без моей корректуры» (записи приведены игуменом Андроником // Там же. С. 714).

*Павел Александрович Флоренский* (1882—1937) — священник (с 1912 г.), религиозный мыслитель, поэт, искусствовед, физик, математик, инженер. Познакомился с Андреем Белым осенью 1903 г. Свод материалов, характеризующих взаимоотношения Флоренского и Белого (включающих их переписку, а также набросок статьи Флоренского «"Золото в лазури" Андрея Белого»), представлен в публикации: Из наследия П. А. Флоренского. К истории отношений с Андреем Белым / Подготовка текста игумена Андроника (А. С. Трубачева), О. С. Никитиной, С. З. Трубачева, П. В. Флоренского, Е. В. Ивановой, Л. А. Ильюниной. Вступ. статья и комментарии Е. В. Ивановой и Л. А. Ильюниной // Контекст—1991. Литературно-теоретические исследования. М., 1991. С. 3—99.

[1] Обе книги, анализируемые в статье, вышли в свет в московском издательстве «Скорпион».

[2] Последняя строка в оригинале: «С размаха летит на гранит».

[3] См.: *Миропольский А. Л.* Лествица. Поэма в VII главах. М.: Скорпион, 1903. С. 30.

[4] Сведения из книги Ж. Буа (J. Bois) «Les Petites Religions de Paris» (Paris, 1894. P. 2—19).

[5] Ibid. P. 159—160.

[6] Подразумевается, видимо, книга «Моральные принципы и догматы древней и современной шотландской ложи свободных масонов» («Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry», 1872) Альберта Пайка, признанная классическим масонским сочинением и выдержавшая несколько изданий.

[7] Речь идет о статье В. Брюсова «Ко всем, кто ищет. Как предисловие» (1901), открывающей книгу Миропольского «Лествица» (С. 5—22).

[8] Там же. С. 7.

[9] Стихотворение Тютчева «Песнь скандинавских воинов» («Хладен, светел...», 1825) — вольный перевод стихотворения И. Г. Гердера «Morgengesang im Kriege» («Утренняя песнь на войне»).

[10] *Миропольский А. Л.* Лествица. С. 63—64.

[11] Душевнобольной герой рассказа В. М. Гаршина «Красный цветок» (1883) мнит, что все зло мира воплощено в трех маковых цветках, растущих в больничном саду.

[12] Быт. XXXII, 24—30.

[13] Откр. VII, 14.

[14] Ср.: «...времени уже не будет» (Откр. X, 6).

[15] Цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 1, кн. 6, гл. II). См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 265.

[16] Подразумевается образ «чугунно-хрустального» здания-дворца, — описываемый по аналогии с так называемым Хрустальным (или Кристальным) дворцом (Crystal Palace), сооруженным в Лондоне в 1851 г., — в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (гл. 4, XVI — «Четвертый сон Веры Павловны», фрагмент 8); этот образ «хрустального дворца» иронически обыгрывается Достоевским в «Записках из подполья» (ч. I, гл. VII), см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 113.

[17] Строка из поэмы Миропольского «Лествица» (С. 59).

## Валерий Брюсов

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Золото в лазури. М., 1904; *Вячеслав Иванов*. Прозрачность. М., 1904

Впервые: Весы. 1904. № 4. С. 60—62. Перепечатано по тексту первой публикации в кн.: *Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894—1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Составители Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. Вступ. статья и комментарии Н. А. Богомолова. М., 1990. С. 107—108.
Вошло в книгу Брюсова «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» (М.: Скорпион, 1912). См.: *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 300—301, 615 (примечания Д. Е. Максимова и Р. Е. Помирчего).

*Валерий Яковлевич Брюсов* (1873—1924) — поэт, прозаик, драматург, критик, литературовед, переводчик, литературно-общественный деятель; один из лидеров русского символизма. Содействовал публикации первой книги Андрея Белого («Симфонии (2-й, драматической)») в издательстве «Скорпион». История многолетних литературных и личных взаимоотношений Брюсова и Белого отражена в публикации: Переписка <Брюсова> с Андреем Белым. 1902—1912 / Вступ. статья и публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 327—427.

[1] Просперо — персонаж пьесы У. Шекспира «Буря» (1611), маг и мудрец, владыка острова, на котором разворачивается действие

## Ф. Батюшков

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Золото в лазури (стихи и проза). М., 1904

Впервые: Мир Божий. 1904. № 6. Отд. II. С. 91—93.

*Федор Дмитриевич Батюшков* (1857—1920) — литературный и театральный критик, историк литературы, журналист, общественный деятель. С июня 1902 г.— официальный редактор журнала «Мир Божий». См.

о нем: *Батюшкова Е. Н.* О Федоре Дмитриевиче Батюшкове // К. Н. Батюшков, Ф. Д. Батюшков, А. И. Куприн. Вологда, 1968. С. 109—124; *Муратова К. Д.* Архив Ф. Д. Батюшкова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974. С. 28—48; Письма А. Н. Веселовского Ф. Д. Батюшкову / Публикация П. Р. Заборова // Веселовский Александр. Избранные труды и письма. СПб., 1999. С. 285—330.

[1] Цитаты из стихотворения «К людям» («О, люди, я к вам обращаюсь, ко всем...»), заключительного в книге К. Бальмонта «Только любовь» (М., 1903).

[2] Первая фраза и последующие цитаты из рецензии В. Брюсова на «Альманах "Гриф"» (М., 1904), опубликованной в «Весах» (1904. № 3. С. 52—53. Подпись: Д. Сбирко).

[3] Цитаты из сонета «Спасение» («Мы судим, говорим порою так прекрасно...», 1901), опубликованного (в подборке «Два сонета») в «Журнале для всех» (1902. № 2. Стб. 191). См.: *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб., 1999. С. 123 («Новая Библиотека поэта»).

## Валерий Брюсов

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Возврат. III симфония. М., 1905

Впервые: Весы. 1904. № 12. С. 59—60. Перепечатано по тексту первой публикации в кн.: *Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894—1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Составители Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. Вступ. статья и комментарии Н. А. Богомолова. М., 1990. С. 126—127.

## Л. Войтоловский

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Возврат. III симфония. М., 1905

Впервые: Образование. 1905. № 5. Отд. III. С. 136—138. Подпись: Л. В—ий.

*Лев Наумович Войтоловский* (1876—1941) — критик, литературовед, публицист; врач, работавший в Киеве с 1905 г. в клинике душевных болезней. В своих статьях и рецензиях придерживался марксистских позиций.

[1] Подразумеваются слова Картинкина в заключительной сцене драмы С. Найденова «Авдотьина жизнь» (впервые опубликованной в IV сборнике товарищества «Знание», вышедшем в свет в марте 1905 г.): «Все мы Авдотьи... Все мы влачим и терпим Авдотьины жизни... Погорячимся, поерепенимся, а потом... потом смиряемся и живем, живем, живем...» (*Найденов С.* Пьесы. СПб., 1911. Т. 2. С. 61).

## Валерий Брюсов

### В защиту от одной похвалы. Открытое письмо Андрею Белому

Впервые: Весы. 1905. № 5. С 37—38. Перепечатано по тексту первой публикации в кн.: *Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894—1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Составители Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. Вступ. статья и комментарии Н. А. Богомолова. М., 1990. С. 144—146.

Полемический отклик на статью Андрея Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (Весы. 1905. № 4; вошла в книгу Андрея Белого «Луг зеленый»), в которой, при рассмотрении исторического опыта русской поэзии под мистико-теургическим углом зрения, были выделены «два русла» ее развития — берущие начало, соответственно, от Пушкина и от Лермонтова: «Отношением к тому или иному руслу определяется характер поэзии Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Брюсова и, наконец, Блока. Только эти имена и западают глубоко в нашу душу: талант названных поэтов совпадает с провиденциальным положением их в общей системе развития национального творчества» (Весы. 1905. № 4. С. 17). Творчество Брюсова, по Белому, знаменует завершение развития по пушкинскому руслу: «В стихийные глубины мятущегося духа Брюсов вносит сплетения внешних условий жизни. С другой стороны, влагая хаотическое содержание в свои четкие, подчас сухие образы, он с каждым шагом подходит к некоей внутренней цельности. Тут обнаруживается его кровная связь с Пушкиным: начало XIX века подает руку началу XX. Благодаря Брюсову мы умеем теперь смотреть на пушкинскую поэзию сквозь призму тютчевских глубин. Эта новая точка зрения открывает множество перспектив. Замыкается цикл развития пушкинской школы, открывается провиденциальность русской поэзии» (Там же. С. 20).

Представив «открытое письмо Андрею Белому» в «Весы», Брюсов писал официальному редактору журнала С. А. Полякову (середина мая 1905 г.): «Статья моя о Белом, хотя и резка, но, на мой вкус, очень хороша. Если Вам покажется, что ее не удобно печатать в “Весах”, пошлю ее в “Вопросы жизни”» (Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1994. Кн. 2. С. 101).

В июньском номере «Весов» за 1905 г. было помещено ответное «открытое письмо Валерию Брюсову» Андрея Белого — «В защиту от одного нарекания». Ряд брюсовских замечаний Белый признал справедливыми, ставя себе в вину «краткость изложения» и «преувеличенную схематичность». Признавая, вслед за Брюсовым, правомерной идею независимости художественного творчества, он, однако, защищает и свое право ставить искусство в обусловленную связь с религией: «Область прекрасного, полагаю я, будучи формой проникновения в тайну мира, не должна брезгать никаким материалом, вводимым в эту форму. Религия, “*скромно говоря*”, есть форма касания Тайны. Область ее тоже безгранична. Так почему же ты отнимаешь у меня право рассматривать, как преломилась та или иная религиозная идея в тех или иных эстетических формах? Или должен я снова и снова провозглашать независимость Красоты? Ведь это было бы скучным повторением известного нам с тобой общего места» (Весы. 1905.

№ 6. С. 40). Белый защищается и от упрека Брюсова в том, что он обедняет русскую поэзию: «Новизна и сложность моего взгляда требовала крайнего упрощения его, а такое упрощение достигалось лишь указанием на тех, кто изменял конфигурацию схемы, а не на тех, кто занимал в этой схеме хотя бы и почетные места» (Там же).

[1] Речь идет о книге П. Ф. Якубовича (опубликованной под псевдонимом: Л. Мельшин (П. Ф. Гриневич)) «Очерки русской поэзии» (СПб.: Русское богатство, 1904) и о составленной им же (П. Я.) антологии «Русская муза. Собрание лучших оригинальных и переводных стихотворений русских поэтов XIX века» (СПб.: Изд. ж-ла «Русское богатство», 1904).

[2] Строки из поэмы «Три свидания» (1898; гл. 3). См.: *Соловьев Владимир*. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 131 («Библиотека поэта». Большая серия).

[3] Неточно приводятся слова Дамы из Разговора третьего («Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории», 1900). См.: *Соловьев Вл. С.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 735.

[4] Ср. в «Апокалипсисе в русской поэзии»: «Впоследствии слова о "дымке" подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана и черная пыль, подобно сети, распространилась по всей земле, вызывая "пурпуровое свечение зорь" (Мартиника)» (*Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. I. С. 376—377). Подразумевается извержение вулкана на острове Мартиника в 1902 г.

[5] Строка из поэмы «Мертвые корабли» (1895) (*Бальмонт К.* Тишина. Лирические поэмы. СПб., 1898. С. 8). Под «трагическим плаванием» подразумевается переход в 1905 г. из Балтийского моря на Дальний Восток 2-й тихоокеанской эскадры, разгромленной в Цусимском сражении.

## Ник. Поярков

### Андрей Белый
### Золото в лазури. М., 1904

Впервые: *Поярков Николай*. Поэты наших дней. Критические этюды. М., 1907. С. 90—100.

*Николай Ефимович Поярков* (1877—1918) — поэт, прозаик, критик; примыкал к кругу московских символистов (подробнее о нем см.: Письма Н. Е. Пояркова к Блоку / Предисл., публ. и коммент. Т. М. Хромовой и Н. В. Котрелева // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1987. Кн. 4. С. 530—545).

В книгу Пояркова «Поэты наших дней», представляющую собой одну из первых попыток дать общую обзорную характеристику русской символистской поэзии, включены также очерки о Бальмонте, Брюсове, Блоке, Вяч. Иванове и Ф. Сологубе.

[1] Ананке (Ананка; Ἀνάγκη; греч. миф.) — божество необходимости, неизбежности; мать мойр — вершительниц судьбы человека.

[2] Цитата из стихотворения Д. С. Мережковского «Дети ночи» («Устремляя наши очи...», 1894). См.: *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 470 («Новая Библиотека поэта»).

[3] Под таким заглавием был опубликован цикл из 11 стихотворений Андрея Белого в «Альманахе к-ва "Гриф"» (М., 1905. С. 9—19). Книга Андрея Белого «Тоска по воле» (с опечаткой в заглавии: «Тоска по вам») была упомянута в «Известиях книжных магазинов т-ва М. О. Вольф» (1906. № 35) в рубрике «Книги в печати и приготовленные к печати». Судя по письму Белого к Брюсову от 13/26 октября 1906 г., книга «Тоска о воле» была представлена им в издательство «Скорпион» (см.: Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 392), но в свет не вышла. Большинство стихотворений, входивших в нее, позднее было включено в книгу Андрея Белого «Пепел».

[4] Цитаты из стихотворения «Арестанты» («Много, брат, перенесли...», 1904), 7-го в цикле «Тоска о воле» (Альманах к-ва «Гриф». С. 14—15).

[5] Цитата из стихотворения «Странники» («Как дитя, мы свободу лелеяли...», 1904), 8-го в том же цикле (Там же. С. 16).

## Вольфинг <Э. К. Метнер>

### Борис Бугаев против музыки

Впервые: Золотое руно. 1907. № 5. С. 56—62.

Статья представляет собой полемический отклик на статью Андрея Белого (подписанную настоящим именем: Борис Бугаев) «На перевале. VI. Против музыки» (Весы. 1907. № 3. С. 57—60). Статья Белого явилась одним из симптомов переживавшегося тогда им внутреннего кризиса, побуждавшего к разрушительной переоценке прежде интимно дорогих ему ценностей. В ней Белый заявляет, что музыка — это «извращение здоровой красоты», «ложная, условная культура», потакающая низменным прихотям обуржуазившегося мещанства: «Я влекусь к музыке: извращенность некоторых сторон культуры поставила меня, как и всякого, в необходимость искать в музыке глубину. Но я имею силу презирать свой кумир и видеть в нем соблазн <...>. Именами у нас зачастую становится бред бессмыслицы <...>, а пути — нервными конвульсиями раскормленного буржуа, плюхнувшегося в кресло концертного зала. Тем, кто ушел в музыку и там растерял свой долг, путь, свою честность, — я хочу крикнуть: "Долой музыку!"» (С. 58).

Андрей Белый ответил Метнеру «Письмом в редакцию», опубликованным в журнале «Перевал» (1907. № 10, август). Отказ редакции «Золотого руна» опубликовать «письмо» Белого привел к литературному конфликту, в результате которого из состава сотрудников «Золотого руна» вышли несколько писателей (см. об этом: *Лавров А. В.* «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 160—162). В «Письме в редакцию» Белый признавал, что не смог аргументировать в статье «Против музыки» свою точку зрения с достаточной ясностью, якобы из вынужденной необходимости «кромсать свои взгляды», выражать их в сжатой форме: «...махнул рукой, и теперь пишу афоризмами, хотя такой способ письма искажает мою писательскую физиономию» (Перевал. 1907. № 10. С. 58—59).

[1] Латинское выражение («Amicus Plato, sed magis amica veritas» — «Платон мне друг, но истина еще больший друг»), восходящее к Платону и Аристотелю, Метнер переосмысляет: истина (veritas) для него соотносима с музыкой («musica?»).

[2] Статья Андрея Белого «О теургии» была опубликована в журнале «Новый Путь» (1903. № 9. С. 100—123).

[3] Текст этого пространного недатированного письма (копия рукой А. М. Метнер с правкой Э. К. Метнера) сохранился в архиве Э. К. Метнера (РГБ. Ф. 167. Карт. 9. Ед. хр. 1); к нему имеется приписка автора от 10 апреля 1906 г.: «Соглашаясь не без колебания на опубликование полностью моего частного письма, которому ныне исполнилось почти три года, я решил было приготовить его для печати путем внесения поправок в целях более строгого и отчетливого изложения моего разногласия с отдельными положениями статьи о теургии» (Л. 20), — однако, как сообщает Метнер далее, он все же решил оставить свое письмо «во всей его неприкосновенной беспорядочности». Намечавшаяся публикация не состоялась.

[4] Речь идет об импровизациях Бетховена в «Певческой Академии» в Берлине в 1796 г., о которых он рассказывал Гёте и Беттине фон Арним летом 1812 г. (*Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben. Leipzig, 1901. Bd. 1. S. 17).

[5] Парсифаль — герой одноименной драмы-мистерии Р. Вагнера (1877—1882), юный добродетельный рыцарь, возвращающий святыню рыцарям Грааля. «Познавшим сострадание полным глупцом» (*нем.*: «Durch Mitleid wissend reiner Tor») его именует Амфортас, те же слова повторяют Мальчики и юноши (1-й акт «Парсифаля»).

[6] Под заглавием «Пожар Лондонской тюрьмы» был издан в русском переводе отдельным изданием (СПб., 1886) роман «Барнеби Радж» («Barnaby Rudge», 1841). Ср. позднейший перевод М. Е. Абкиной: *Диккенс Чарльз*. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 8. С. 75.

[7] Подразумевается радикальная переоценка личности и творчества Вагнера, осуществленная Ницше в очерке «Казус Вагнер» («Der Fall Wagner», 1888).

[8] Имеется в виду театр в баварском городке Байрейте, построенный при помощи Людвига Баварского для осуществления вагнеровских музыкально-драматических спектаклей. Театр был открыт в 1876 г. для первого полного представления «Кольца нибелунга» (13—17 августа).

[9] Имеется в виду рецензия на книгу А. Галунова «Вереница этюдов» (М., 1907) (Весы. 1907. № 3. С. 83).

## Сергей Соловьев

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Кубой метелей. Четвертая симфония. М., 1908

Впервые: Весы. 1908. № 5. С. 73—75.

*Сергей Михайлович Соловьев* (1885—1942) — поэт, прозаик, религиозный публицист, переводчик; племянник Вл. С. Соловьева, ближайший друг Андрея Белого с отроческих лет. О своем общении с Сергеем Соло-

вьевым Белый подробно рассказывает в мемуарных книгах «Воспоминания о Блоке», «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций».

[1] Рассказ Андрея Белого «Куст» был опубликован в журнале «Золотое руно» в 1906 г. (№ 7/9. С. 129—135).

[2] Намек на мир образов поэзии А. Блока середины 1900-х гг.: лирический цикл «Снежная Маска» (СПб.: Оры, 1907), стихотворение «На снежном костре», его завершающее. Образ «снежного костра» получает ироническую трактовку в «Кубке метелей» (см.: *Белый Андрей*. Симфонии. Л., 1991. С. 268).

## Сергей Городецкий

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908

Впервые: Образование. 1908. № 9/10а. Отд. III. С. 51—52.

*Сергей Митрофанович Городецкий* (1884—1967) — поэт, прозаик, критик; во второй половине 1900-х гг. примыкал к кругу петербургских символистов, разделял идеи «мистического анархизма», обосновывавшиеся Г. Чулковым и поддержанные Вяч. Ивановым.

[1] «Музыка прежде всего» («De la musique avant toute chose») — первая строка программного стихотворения П. Верлена «Искусство поэзии» («Art poétique», 1874).

## Вл. Пяст

Андрей Белый

Впервые: Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. Модеста Гофмана. СПб.; М.: Изд. т-ва М. О. Вольф, <1909>. Антология, вышедшая в свет со значительным опозданием (формировалась в 1907 г.; см.: Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1982. Кн. 3. С. 289—290), включала автобиографии (факсимиле с автографов) и избранные стихотворения К. Д. Бальмонта, Валерия Брюсова, Ивана Коневского, Андрея Белого, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, Н. М. Минского, Федора Сологуба, Вячеслава Иванова, Александра Блока, Сергея Городецкого, Максимилиана Волошина, М. Кузмина, а также критические очерки об этих поэтах Валерия Брюсова, Модеста Гофмана, Б. Дикса, Н. Лернера, Ан. Попова и Вл. Пяста.

*Вл. Пяст* (наст. имя Владимир Алексеевич Пестовский; 1886—1940) — поэт, переводчик, стиховед, мемуарист. См. о нем статью З. Г. Минц «Переписка <Блока> с Вл. Пястом» (*Минц З. Г.* Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 672—695) и статью Р. Тименчика «Рыцарь-несчастье» (в кн.: *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 5—20).

[1] Цитата из стихотворения «За солнцем» («Пожаром закат златомирный пылает...», 1903) (*Белый Андрей*. Золото в лазури. М., 1904. С. 16).

[2] Подразумеваются опубликованные в «Весах» статьи Андрея Белого «Химеры» (1905, № 6), «Сфинкс» (1905. № 9/10), «Феникс» (1906. № 7), «Окно в будущее (Оленина-д'Альгейм)» (1904. № 12).

[3] Эта статья Андрея Белого была опубликована в «Мире искусства» (1904. № 5).

[4] Статья Андрея Белого, опубликованная в «Весах» (1905. № 8).

[5] Речь идет о статье Андрея Белого «Принцип формы в эстетике» (Золотое руно. 1906. № 11/12).

[6] Строка из поэмы Э. По «Ворон» («The Raven», 1844); в переводе К. Д. Бальмонта: «Снам отдавшись, недоступным на земле ни для кого»; в переводе В. Брюсова: «Полный грез, что ведать смертным не давалось до того».

[7] Цитата из стихотворения «Уж этот сон мне снился» («На бледно-белый мрамор мы склонились...», 1902) (*Белый Андрей*. Золото в лазури. С. 152—153).

[8] Фраза, начальная и заключительная, 2-й главки фрагмента «Среди дочерей пустыни» («Так говорил Заратустра», часть 4), цитируемая Белым в статье «Символизм как миропонимание». Ср. в переводе Ю. М. Антоновского (*Ницше Ф*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 221—224).

[9] Начальные строки стихотворения Белого «Калека», опубликованного в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 7. С. 47).

[10] Начальные строки стихотворения Белого, опубликованного в альманахе «Факелы» (Кн. 1. СПб., 1906. С. 33).

[11] Имеется в виду лекция Белого «Социал-демократия и религия», прочитанная в Париже 22 февраля 1907 г.; одноименная статья (с подзаголовком: «Из лекции, читанной в Париже») была опубликована в журнале «Перевал» (1907. № 5).

[12] Заключительная строфа стихотворения «Жизнь» («Всю-то жизнь вперед иду покорно я...», 1906), опубликованного в составе цикла Андрея Белого «Одинокие» (Весы. 1906. № 8. С. 16).

[13] Строфа из стихотворения «Вот прошел леса и долы...» (1906), опубликованного в составе цикла Андрея Белого «Одинокие» как 1-я часть стихотворения «Убийца» (Весы. 1906. № 8. С. 11—12); в книгу Белого «Пепел» вошло как самостоятельное стихотворение под заглавием «На откосе».

[14] В этом номере «Весов» опубликована лирическая поэма Андрея Белого «Панихида».

[15] Цитата из стихотворения Белого «Хулиганская песенка» («Жили-были я да он...», 1906) по публикации в альманахе «Корабли» (М., 1907. С. 108).

[16] Цитата из стихотворения «Путь» («Устали дрожащие ноги...», 1906), входящего в цикл Андрея Белого «Одинокие» (Весы. 1906. № 8. С. 13—14).

[17] Имеется в виду статья Белого «На перевале. VIII. Синематограф» (Весы. 1907. № 7. С. 50—53. Подпись: Борис Бугаев).

## Антон Крайний <З. Н. Гиппиус>

### Белая стрела

Впервые: Речь. 1908. № 320, 29 декабря. С. 3. Опубликовано в рубрике «Литературная неделя».

*Зинаида Николаевна Гиппиус* (в замужестве Мережковская; 1869—1945) — поэтесса, прозаик, драматург, критик, публицист. Литературно-критические и публицистические статьи публиковала, как правило, под псевдонимом Антон Крайний. Познакомилась с Андреем Белым в декабре 1901 г., на протяжении 1900-х гг. была связана с ним тесными доверительными отношениями, состояла в интенсивной переписке.

Статья «Белая стрела» представляет собою отклик на рецензию на книгу Андрея Белого «Пепел», опубликованную в газете «Речь» (1908. № 315, 22 декабря. С. 3. Рубрика «Новые книги») за подписью: Поэт XIX столетия. Рецензент, приведя ряд цитат из «Пепла» с ироническими характеристиками, заключал: «Судьба “Пепла” предчувствуется печальной. Если о “Кубке метелей” кто-нибудь мог сказать, что это “забавный парадокс” <...>, то об этой новой книге никто не скажет даже этого. Ни в каком отношении она не забавна. Она назойлива и скучна, она рябит перед глазами и бубнит в уши. Бедные слова в бедных сочетаниях. Невыносимое однообразие и этих слов и этих сочетаний. Целые циклы выдержаны в одинаковом размере. Порою чудится, будто едешь в скверном тарантасе по новине, а Белый звенит под дугой. Может быть, этого эффекта и добивался автор — но это жестоко!»

Полемическую реплику на «Белую стрелу» содержит статья Н. А. Бердяева «Преодоление декадентства» (Московский еженедельник. 1909. № 19. 16 мая. С. 49—58), в которой «восхваление А. Белого», предпринятое Антоном Крайним, уподоблено «кружковой рекламе», а пробуждение у Андрея Белого общественного сознания и «гражданских чувств» расценено как «событие, быть может, важное в жизни А. Белого, но не особенно важное в жизни России». См.: *Бердяев Николай*. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 343—344.

[1] Заключительные строки стихотворения «Веселье на Руси» («Как несли за флягой флягу...», 1906). См.: *Белый Андрей*. Пепел. СПб., 1909. С. 44.

[2] 1-я строфа стихотворения «Русь» (1906); строки 3—4 у Блока: «Дремлю — и за дремотой тайна, / И в тайне — ты почиешь, Русь» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 79).

[3] Заключительные строфы стихотворения «Родина» («Те же росы, откосы, туманы...», 1908). См.: *Белый Андрей*. Пепел. С. 67.

## Поэт XIX столетия <Тэффи>

### Чающие от юродивого

Впервые: Речь. 1908. № 320, 29 декабря. С. 3. Подпись: Поэт XIX столетия. Опубликовано в рубрике «Литературная неделя», следом за статьей Антона Крайнего «Белая стрела» (с. 116—119 наст. изд.), как ответ на нее.

*Тэффи* (наст. имя Надежда Александровна Лохвицкая; 1872—1952) — поэтесса, прозаик, переводчик, драматург. О Тэффи как авторе публикуемого фельетона пишет Андрей Белый в мемуарах (см.: *Белый Андрей*. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 341; *Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 178). Его утверждение дополнительно подкрепляется тем, что приемы передачи детского произношения в фельетоне («Завтра юродивенький скажет: "Нужно отменить клепостное плаво"» и т. д.) те же, что и в юмористических рассказах Тэффи (см., например, рассказ «Переоценка ценностей» в кн.: *Тэффи*. Ностальгия. Рассказы. Воспоминания. Л., 1989. С. 24—27; см.: *Клягина М. Е.* Тэффи и Андрей Белый // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М., 1999. С. 260—279).

[1] Ис. VI, 9; Мф. XIII, 14.

[2] Заключительные строки стихотворения Некрасова «Размышления у парадного подъезда» («Вот парадный подъезд. По торжественным дням...», 1858).

[3] «В борьбе обретешь ты право свое» — лозунг Партии социалистов-революционеров.

[4] Под заглавием-цитатой «Петербургу быть пусту» (слова, приписываемые царице Евдокии Лопухиной; см. примеч. 2 к статье М. Шагинян «"Петербург" Андрея Белого», с. 948 наст. изд.) неделей раньше в «Речи» (1908. № 314, 21 декабря) была опубликована статья Мережковского.

## Модест Гофман

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел. СПб., 1909

Впервые: Текущая жизнь. 1909. № 1. С. 125—128.

*Модест Людвигович Гофман* (1887—1959) — поэт, критик, историк литературы. В 1905—1910 гг. учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета, в эти же годы вошел в круг поэтов-символистов, был секретарем издательства «Оры», руководимого Вяч. Ивановым. Впоследствии — видный исследователь Пушкина и его эпохи. С 1922 г. в эмиграции.

[1] Здесь и далее цитируется авторское предисловие к «Пеплу».

[2] Указанные стихотворения при включении в «Пепел» были более или менее существенно переработаны по сравнению с их первыми публикациями в «Золотом руне»: 1906. № 3. С. 44—45 (вторая часть стихотворения «Калека», в «Пепле» — «Свадьба»); 1906. № 11/12. С. 45 («Телеграфист»); 1906. № 4. С. 33—34 («Поповна и семинарист», в «Пепле» — «Поповна»).

[3] Первая строфа стихотворения Пушкина «Возрождение» (1819).

## Сергей Соловьев

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел. СПб., 1909

Впервые: Весы. 1909. № 1. С. 84—86.

[1] Эту мысль Брюсов развивает в статье «Ключи тайн» (Весы. 1904. № 1). См.: *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 86, 93.

[2] Статья К. Бальмонта «Некрасов», основанная на лекции, прочитанной им в Москве 23 февраля 1903 г. в Обществе любителей российской словесности, была опубликована в журнале «Новый Путь» (1903. № 3), вошла в сборник статей Бальмонта «Горные вершины» (М., 1904).

[3] Стихотворение Н. А. Некрасова «Огородник» («Не гулял с кистенем я в дремучем лесу...», 1846).

[4] В книгу Некрасова «Последние песни» (СПб., 1877) вошли его предсмертные лирические стихотворения, сатирическая поэма «Современники» и отрывки из поэмы «Мать».

[5] «Бог угнетенных, Бог скорбящих, / Бог поколений, предстоящих / Пред этим скудным алтарем!» — заключительные строки гл. 1 поэмы Некрасова «Тишина» (1856—1857). См.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 4. С. 52.

## Сергей Городецкий

### Идолотворчество

Впервые: Золотое руно. 1909. № 1. С. 93—101.

Посвященная в основном разбору только что вышедшей тогда в свет книги стихов Андрея Белого «Пепел», статья Городецкого в то же время является одной из реплик в полемическом диалоге-противостоянии двух символистских группировок — условно говоря, «московской» и «петербургской». Развивая концепцию Вяч. Иванова, лидера «петербургских» символистов, о двух течениях в современном символизме, «реалистическом символизме» (отстаиваемом Ивановым) и «идеалистическом символизме» (декадентско-индивидуалистическом, к адептам которого причислялись главным образом «московские» символисты), Городецкий посредством этих дефиниций пытается осмыслить новую книгу Белого — одного из наиболее деятельных представителей «московской» группировки.

[1] Подразумевается статья Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме».

[2] Речь идет о статье Андрея Белого «На перевале. XII. “Realiora”» (Весы. 1908. № 5. С. 58—62. Подпись: Борис Бугаев) и ответной статье Вяч. Иванова «Б. Н. Бугаев и “Realiora”» (Весы. 1908. № 7. С. 73—77).

[3] Цитата (курсив — С. Городецкого) из раздела I статьи «Две стихии в современном символизме» (*Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 537).

[4] «A realibus ad realiora» (*лат.*) — «от реального к реальнейшему»; лозунг, обоснованный Вяч. Ивановым в разделе VII той же статьи (Там же. С. 553).

[5] Цитаты из статьи Вяч. Иванова «Б. Н. Бугаев и “Realiora”» (Весы. 1908. № 7. С. 77).

[6] Имеется в виду фрагмент из статьи Вяч. Иванова «О русской идее»: «А. Белый — народник по-иному, чем Блок. В “Пепле”, своем лучшем создании (если не считать второй, московской или драматической симфонии), он по-некрасовски пожалел народ; больше того, он хотел сораспять-

ся ему в духе. Ибо перед нами не изображение только беды и скудости народной, но и перевоплощение поэта в русский бурьян и русское горбатое поле, во все разнообразные личины русской "оторопи" и русского кабацкого отчаяния. Не физическое тело народа только пожалел он, не над одним голодом и нуждой хотел бы "прорыдать" в холодные просторы, но пожалел он наше душевное тело и во всем ужасе явил глубоко проникший все его психические ткани злой недуг. И у него личность как бы не знает, что ей делать, сирой и нищей; и ему как бы хочется просто идти, куда глаза глядят. Но не заветное и роковое свидание "во ржи высокой" манит поэта, а "пляска с топаньем и свистом под говор пьяных мужиков" — увы, уже не та, на которую засматривался Лермонтов, а какая-то небывалая пляска отчаяния, новая и неслыханная кладбищенская камаринская» (Золотое руно. 1909. № 1. С. 89).

[7] Цитата из стихотворения «Сны раздумий небывалых...» (1902) (*Блок Александр*. Стихи о Прекрасной Даме. М.: Гриф, 1905. С. 32).

[8] Неточная цитата из стихотворения «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...», 1906) (*Блок Александр*. Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. М.: Скорпион, 1907. С. 22).

[9] Этот эпиграф (*Блок Александр*. Стихи о Прекрасной Даме. С. 65) — из стихотворения Вл. С. Соловьева «Посвящение к неизданной комедии» («Не жди ты песен стройных и прекрасных...», 1880). См.: *Соловьев Владимир*. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 68 («Библиотека поэта». Большая серия).

[10] Первая строка стихотворения (1902) (*Блок Александр*. Стихи о Прекрасной Даме. С. 89).

[11] Заключительная строфа стихотворения «Я бежал и спотыкался...» (1903), 2-го в цикле «Андрею Белому» (Там же. С. 111).

[12] Пьеса Блока «Балаганчик. Лирические сцены» была опубликована в альманахе «Факелы» (Кн. 1. СПб., 1906), вошла в книгу Блока «Лирические драмы» (СПб.: Шиповник, 1908).

[13] Цитата из стихотворения «Незнакомка» (*Блок Александр*. Нечаянная Радость. С. 22).

[14] Речь идет о посвящении к этому лирическому циклу: «Посвящаю / эти стихи / *Тебе* / высокая женщина в черном / с глазами крылатыми / и влюбленными / в огни и мглу / моего снежного города» (*Блок Александр*. Снежная Маска. СПб.: Оры, 1907. С. 5).

[15] Цитата из стихотворения «Дали слепы, дни безгневны...» (1904) (*Блок Александр*. Стихи о Прекрасной Даме. С. 134).

## Вячеслав Иванов

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел. СПб., 1909

Впервые: Критическое обозрение. 1909. Вып. 2. С. 44—48. Перепечатано по тексту первой публикации в кн.: *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 615—618 (под заглавием «О книге "Пепел"»).

Первые два абзаца рецензии почти целиком вошли в экскурс «Эстетика и исповедание» в книге Вяч. Иванова «По звездам. Статьи

и афоризмы» (СПб.: Оры, 1909), ср.: *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 568—569).

*Вячеслав Иванович Иванов* (1866—1949) — поэт, мыслитель, филолог, переводчик; один из крупнейших выразителей философии и эстетики русского символизма. Познакомился с Андреем Белым весной 1904 г.; в последующих взаимоотношениях Белого и Иванова чередовались периоды духовного и личного, дружественного сближения с периодами идейного литературно-полемического противостояния.

[1] Имеется в виду герцог Лоренцо ди Спадаро, главный герой пьесы Л. Андреева «Черные маски» (1907), впервые опубликованной в кн. 7 «Литературно-художественных альманахов изд-ва "Шиповник"» (СПб., 1908).

[2] Фраза из завершающего 2-ю часть «Фауста» Гёте Мистического хора (Chorus mysticus): «Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichniß».

[3] Кибела (греч. миф.) — богиня фригийского происхождения; владычица гор, лесов и зверей, регулирующая их неиссякаемое плодородие; в эпоху Римской империи почиталась как покровительница благосостояния городов и всего государства.

[4] Начало покаянного псалма (Пс. CXXIX, 1), который читается как отходная молитва над умирающим: «De profundis clamavi ad te, Domine» («Из глубины взываю к Тебе, Господи»).

## Анатолий Бурнакин

### Трагические антитезы
### <фрагмент>

Впервые: *Бурнакин А.* Трагические антитезы. М., 1910. С. 119—126.

*Анатолий Андреевич Бурнакин* (?—1932, Белград) — критик, журналист, поэт; издатель литературных альманахов «Белый камень» (М., 1907—1908). В рецензии на том 1-й «Белого камня» В. Брюсов охарактеризовал Бурнакина как «литературного хулигана» («Всем сестрам по серьгам» // Весы. 1908. № 1. С. 93—96. Подпись: В. Бакулин), и соответствующая репутация закрепилась за Бурнакиным достаточно прочно. В мемуарных «Записках (1881—1916)» Б. Садовского сообщается: «В Москве проживал молодой литератор Бурнакин. Нервный и беспокойный, он выступал на средах в Кружке (Московский Литературно-художественный кружок.— *А. Л.*) и всякий раз со скандалом. Точно заноза в нем сидела. <...> Рано женился и много бедствовал, пока, наконец, не устроил его в "Новое Время" сам Буренин, нарочно для этого приезжавший в Москву» (Российский Архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв. Т. I. М., 1991. С. 166). В 1921 г. Андрей Белый отметил, что Бурнакин — это «десятистепенный Буренин» (*Белый Андрей*. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 445).

[1] Фрагменты из строфы 20 баллады А. К. Толстого «Поток-богатырь» (1871); ср.:

«Феодал! — закричал на него патриот, —
Знай, что только в народе спасенье!»
Но Поток говорит: «Я ведь тоже народ,
Так за что ж для меня исключенье?»
Но к нему патриот: «Ты народ, да не тот!
Править Русью призва́н только черный народ!»

(*Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1. С. 311—312).

[2] Цитаты из стихотворения «За пределы предельного...», заключительного в книге К. Д. Бальмонта «В безбрежности» (М., 1895. С. 173).

[3] Строфа из стихотворения «Прошлому» («Сентябрьский, свеженький денек...», 1907) (*Белый Андрей*. Урна. Стихотворения. М.: Гриф, 1909. С. 100).

[4] Цитата из стихотворения «Осенняя воля» («Выхожу я в путь, открытый взорам...», 1905) — по тексту, опубликованному в альманахе «Факелы» (Кн. 1. СПб., 1906. С. 31—32); в окончательной редакции: «Отдыхать под крышей кабака».

[5] Подразумевается книга Ремизова «Лимонарь, сиречь: Луг духовный» (СПб.: Оры, 1907).

[6] Подразумеваются стихотворения, составившие раздел «Песни» в книге В. Брюсова «Urbi et orbi. Стихи 1900—1903 г.» (М.: Скорпион, 1903).

[7] Имеются в виду, видимо, стихотворные «Деревянный царевич (Сказка)» и «Сказка о Ковриге Гулящей», входящие в кн.: *Рославлев Александр*. Карусели. Книга стихов 1908—1909 г. СПб.: Прогресс, 1910. С. 73—98.

[8] Подразумеваются 4 стихотворения, написанные кольцовским пятисложником и составившие раздел «Песни» в кн.: *Соловьев Сергей*. Цветы и ладан. Первая книга стихов. М., 1907. С. 159—188.

[9] «Газета-копейка» — ежедневное издание; выходила в Петербурге с 1908 г., в Москве — с 1909 г.

[10] Цитата из гл. I поэмы Некрасова «Коробейники» (1861).

[11] «Русь. Песни и думы» (М.: Изд. т-ва Сытина, 1910) — книга стихов С. Городецкого; вышла в свет в сентябре 1909 г.

[12] Цитата из предисловия Л. Н. Толстого к роману А. И. Эртеля «Гарденины» (1908), впервые напечатанного в 5 томе Собрания сочинений Эртеля (М., 1909).

[13] Цитаты и пересказ положений статьи «Возвращение»; см.: *Ардов Т.* (*Тардов В.*). Отражения личности. Критические опыты. М.: Сфинкс, 1909. С. 186—187. В той же статье приводятся слова из баллады А. К. Толстого «Поток-богатырь» (С. 183), которые Бурнакин взял эпиграфом (см. выше, примеч. 1).

[14] Рассказ Бунина «Астма» (в позднейшей сокращенной и переработанной редакции — «Белая лошадь») был опубликован в кн. 3 «Литературно-художественных альманахов изд-ва “Шиповник”» (СПб., 1908), там же — и рассказ Серафимовича «Пески».

## Сергей Соловьев

Новые сборники стихов
<Рец. на кн.: *Андрей Белый*. Урна. Стихотворения. М., 1909>

Впервые: Весы. 1909. № 5. С. 78—80.

Характеристике «Урны» Андрея Белого в статье Сергея Соловьева предшествует разбор книги Валерия Брюсова «Все напевы. Стихи 1906—1909» (М.: Скорпион, 1909), завершает статью разбор книги Ал. Кондратьева «Стихи. Книга 2-я. Черная Венера» (СПб., 1909).

[1] Неточная цитата из 5-й строфы «Оды на день брачного сочетания их императорских высочеств государя великого князя Петра Феодоровича и государыни великия княгини Екатерины Алексеевны 1745 года» (1745) М. В. Ломоносова; в оригинале: «Между млечными облаками / Сияет злато и лазурь».

[2] Подразумеваются строки из стихотворения «Признание» («И сеет перлы хладная роса...», 1908): «Младых Харит младую наготу, / К окну припав, рассматриваю я» (*Белый Андрей*. Урна. С. 78).

## Валерий Брюсов

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Урна. Стихотворения. М., 1909

Впервые: Русская мысль. 1909. № 6. Отд. III. С. 135—137. Перепечатано по тексту первой публикации в кн.: *Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894—1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Составители Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. Вступ. статья и комментарии Н. А. Богомолова. М., 1990. С. 297—301.

В исправленном и дополненном виде вошло в книгу Брюсова «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» (М.: Скорпион, 1912). См.: *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 302—307. В этой редакции текста рецензия дополнена, в частности, завершающим абзацем и примечанием к нему, в котором Брюсов дает общую оценку творчества Андрея Белого (Там же. С. 307):

«Несмотря на эти оговорки, попытка Андрея Белого, сделанная им в его “Урне”, остается одной из интереснейших в истории русской поэзии. “Урна” — редкий пример книги стихов, задуманной как целостное произведение, в которой форма заранее, сознательно, поставлена в определенную зависимость от содержания. Андрей Белый не во всех отношениях сумел осуществить свою задачу, но важно уже то, что он себе ее задал и другим указал на необходимость такого единства “книги стихов”, основанного на едином замысле, вместе идейном и музыкальном».

К этому абзацу сделано авторское примечание:

«“Урна” еще раз показала нам, какого сильного и добросовестного художника имеет русская литература в Андрее Белом. За свою недолгую литературную жизнь он вступал на множество самых разнообразных путей. Он пытался, по его выражению, “до срока” “постигнуть мир в золоте и лазури”; в своих четырех “Симфониях” он создал как бы новый род по-

этического произведения, обладающего музыкальностью и строгостью стихотворного создания и вместительностью и непринужденностью романа; в тех же "Симфониях" он постарался въявь показать нам всю "трансцендентальную субъективность" внешнего мира, смешать различные "планы" вселенной, пронизать всю мощную повседневность лучами иного, неземного света; в своем романе ("Серебряный голубь") он неожиданно обнаружил непосредственное чувство и понимание нашей действительности, дал ряд ярких картин современной России; в критических статьях он набросал ряд импрессионистических живых портретов некоторых своих современников и с исключительной оригинальностью мысли поставил несколько вопросов, затронувших самые глубины искусства; в теоретических исследованиях о ритме он выступил одним из первых пионеров истинно научного изучения стиха и поэзии... Поэт, мыслитель, критик, теоретик искусства, иногда бойкий фельетонист, Андрей Белый — одна из замечательнейших фигур современной литературы. В своем творчестве и в своих суждениях отправляющийся от определенного, тяжелой работой мысли добытого (или, точнее, добываемого) миросозерцания, Андрей Белый может не бояться, что для него, как, например, для К. Бальмонта, оскудеет источник вдохновения; для него он неисчерпаем».

## А. Измайлов

### Пленная мысль

Впервые: Новое слово. 1909. № 6. С. 114—116. Печатается по тексту этого издания.
Текст статьи в переработанном виде вошел в кн.: *Измайлов А.* Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910. С. 197—208.

*Александр Алексеевич Измайлов* (1873—1921) — литературный критик, поэт, прозаик. Автор сборников пародий «Кривое зеркало» (СПб., 1908) и «Осиновый кол» (Пг., 1915); «Кривое зеркало» включает и пародии на стихотворения Андрея Белого.

[1] Цитата из автобиографии К. Д. Бальмонта, датированной 27 июля 1907 г. (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Очерки. Стихотворения. Автографы / Под ред. Модеста Гофмана. СПб.; М., <1909>. С. 35).

[2] Цитата из стихотворения «Я — изысканность русской медлительной речи...» (1901) (*Бальмонт К. Д.* Будем как солнце. Книга символов. М.: Скорпион, 1903. С. 66).

[3] В заметке «О книгах для детей» Бальмонт описал свой визит к Л. Н. Толстому в Гаспре 22 ноября 1902 г.: «Великий старик добрым незабываемо-ласковым голосом говорил, подтрунивая: "А вы всё декадентские стихи пишете? Нехорошо, нехорошо". И попросил меня что-нибудь прочесть. Я ему прочел "Аромат Солнца", а он <...> беззвучно посмеивался и приговаривал: "Ах, какой вздор! Аромат Солнца! Ах, какой вздор!" Я ему с почтительной иронией напомнил, что в его собственных картинах весеннего леса и утра звуки перемешиваются с ароматами и светами. Он

несколько принял мой аргумент и попросил меня прочесть еще что-нибудь. Я прочел ему: "Я в стране, что вечно в белое одета". Лев Толстой притворился, что и это стихотворение ему совершенно не нравится. Но оно произвело на него впечатление <...>» (Весы. 1908. № 3. С. 82). См. также: *Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* «Поэт с утренней душой»: жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. М., 2003. С. 117—119.

[4] Цитата из письма М. Ю. Лермонтова к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г. См.: *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. С. 426 (французский оригинал), 716 (перевод).

[5] 1-я строка стихотворения Пушкина (1830).

[6] 1-я строка монолога Демона в поэме Лермонтова «Демон» (ч. II, IX).

[7] У Лермонтова: «Там все бурно море плещет» («Время сердцу быть в покое...», 1832).

[8] Фрагмент из поэмы «Демон» (часть I, XV). Ф. Боденштедт осуществил первое зарубежное собрание сочинений Лермонтова — двухтомное издание «Поэтическое наследие Лермонтова» в своем переводе, с предисловием и послесловием (M. Lermontoff's poetischer Nachlass... Berlin, 1852); дважды встречался с Лермонтовым весной 1841 г. (см.: *Боденштедт Фр.* Из послесловия к переводу стихотворений Лермонтова // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 287—294).

[9] В статье «Александр Пушкин» (1868) Мериме приводит полностью стихотворение «Анчар» с примечанием к цитированной строфе: «Только по-латыни можно передать сжатость русского языка» — и дает латинский перевод этой строфы (*Мериме Проспер.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 5. С. 264—265).

[10] 1-я строфа стихотворения Бальмонта «Челн томленья» (*Бальмонт К.* Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты. СПб., 1894. С. 59).

[11] Вергилий, «Энеида», кн. VIII, ст. 596: «Глухо копыта коней колотят по рыхлому полю» (перевод С. Ошерова).

[12] Вергилий, «Буколики», эклога I, ст. 1: «Ти́тир, ты, лежа в тени широветвистого бука» (перевод С. Шервинского).

[13] Это стихотворение Андрея Белого стало объектом пародии Евг. Венского («Альков, веселый льков...»). См.: *Венский Евгений.* Мое копыто. Книга великого пасквиля. СПб., 1910. С. 110; Русская литература XX века в зеркале пародии / Сост., вступ. статья, статьи к разделам, послесловие, комментарий О. Б. Кушлиной. М., 1993. С. 153.

## Эллис

### Андрей Белый
### Из книги «Русские символисты»

Впервые: *Эллис.* Русские символисты. М.: Мусагет, 1910. С. 207—316.

Книга Эллиса «Русские символисты» переиздана в Томске издательством «Водолей» в 1996 г.

*Эллис* (наст. имя Лев Львович Кобылинский; 1879—1947) — поэт, переводчик, критик, религиозный публицист. В 1900-е гг. входил в круг московских символистов, постоянно дружески общался с Андреем Белым (давшим развернутую характеристику Эллиса в мемуарах, см.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 39—64). С 1911 г. жил за границей, в Германии и Швейцарии. Сохранились начальные фрагменты задуманной им книги «Из моих воспоминаний о старой Москве», в которых идет речь об Андрее Белом (см.: Воспоминания «фанатика и скептика». Эллис об Андрее Белом / Предисловие, публикация и комментарии Джона Малмстада // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 385—407).

Книга Эллиса «Русские символисты» — первый опыт развернутого аналитического обзора философско-эстетических идей русской символистской школы и творчества ее крупнейших представителей — включает вступительную и заключительную главы («О сущности символизма. Общее определение и обоснование символизма» и «Символизм и будущее») и три главы, посвященные характеристике творчества, соответственно, Константина Бальмонта, Валерия Брюсова и Андрея Белого. В заключительной главе «Символизм и будущее» Эллис дает «Общую схему развития русского символизма» (три графы — три избранных для анализа автора), в ней графа «А. Белый» содержит следующие положения:

Форма символизма — Символизм ясновидения
Способ символизации — Экстатическое слияние
Преображение res через — Видение
Метод символизации — Слияние с realiora и восхождение к Ens realissimum
Общий характер творчества — Теургическая символика
Формально-художественное определение — Мистика Всеединства
Исходная точка миросозерцания — Жажда центрального синтеза
Философская первопосылка — Монизм
Этическое самоопределение — Культ священной любви
Преобладающая сторона духа — Воля
Центральное устремление творчества — Религиозный пафос Вечной Женственности
Первоцель — Призыв (и жажда действа)
Отношение к общественности — Соборность
Верховный идеал — Совершенство
Форма развития творческого «я» — Хаотическая динамика форм при неизменности центральной идеи
Общее определение творчества — Всесторонне-синтетическое творчество (поэтика, философия, наука, мистика)
Главное поэтическое средство — Ритм
Историческое место в развитии символизма — Будущее

В главе «Символизм и будущее» творчество Андрея Белого оценивается и в плане эволюции символистского направления: «...три периода (революционный период, период саморасширения и внешней гегемонии и период кризиса) находим мы в развитии русского символизма; имена Бальмонта и Брюсова служат самыми яркими лозунгами первой его ста-

дии, их позднейшие произведения открывают собой вторую стадию его; в них вместе с первыми вещами А. Белого русский символизм достигает апогея; в творениях А. Белого проявляется maximum напряжения символической идеи, находя себе соответствие в учении В. Иванова о мифе и символике» (*Эллис*. Русские символисты. Томск, 1996. С. 274—276).

[1] В переводе Ю. М. Антоновского («Так говорил Заратустра», ч. 1, «Предисловие Заратустры», 3): «*Я учу вас о сверхчеловеке*» (*Ницше Фридрих*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 8).

[2] Цитата из книги Ницше «Ecce Homo» (1888; раздел «Так говорил Заратустра», фрагм. 3). Ср. в переводе Ю. М. Антоновского (Там же. С. 747).

[3] «Sturm und Drang» (*нем.*) — «Буря и натиск»; обозначение литературного движения в Германии (по названию одноименной драмы Ф. М. Клингера), сложившегося в начале 1770-х гг.

[4] «Северные цветы. III альманах книгоиздательства "Скорпион"» (М., 1903) вышел в свет в марте 1903 г.

[5] Цитата из 4-й части «Симфонии (2-й, драматической)» (*Белый Андрей*. Симфонии. Л., 1991. С. 175).

[6] Цитата из поэмы «Так говорил Заратустра» (ч. 1, «Предисловие Заратустры», 4): «В человеке важно то, что он мост, а не цель» (*Ницше Фридрих*. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 9. Перевод Ю. М. Антоновского).

[7] Текст приводится по изданию: *Кант Иммануил*. Критика чистого разума / Пер. Н. М. Соколова. СПб., 1896. Вып. 1 («Трансцендентальной эстетики второй отдел», § 8).

[8] См. Введение (§ 379) к «Философии духа» (*Гегель Георг Вильгельм Фридрих*. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. М., 1977. С. 13—14).

[9] Имеется в виду книга Дю Преля (K. Du Prel) «Die Magie als Naturwissenschaft» (Jena, 1899).

[10] «Элеонора» (1841) — рассказ Э. По.

[11] 1-я строфа поэмы «Три свидания» (1898). См.: *Соловьев Владимир*. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 125 («Библиотека поэта». Большая серия).

[12] Пересказ положений, развиваемых в труде Шопенгауэра «О духовидении и о том, что в связи с ним». См.: *Шопенгауэр Артур*. Афоризмы и максимы. Мысли / Пер. Ф. В. Черниговца. СПб., 1895. Т. 3. С. 57—71.

[13] «Логика» («Logik») В. Вундта вышла в свет в Штутгарте в 1880—1883 гг.

[14] Неточная и сокращенная цитата. См.: *Фламмарион Комилл*. Неведомые силы природы. СПб., 1908. С. 33.

[15] Цитаты (перевод с латинского А. Н. Аксакова) из разделов «Человек после смерти вполне сохраняет чувства, память, мысли и любовь...», «О первом состоянии человека после смерти». См.: *Сведенборг Эмануэль*. О небесах, о мире духов и об аде. Трактат. СПб., 2000. С. 337, 371.

[16] Речь идет о статьях «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «"Не пой, красавица, при мне..."

А. С. Пушкина (Опыт описания)», впервые опубликованных в книге Андрея Белого «Символизм» (М.: Мусагет, 1910), вышедшей в свет в конце апреля 1910 г. Эллис, по всей вероятности, ознакомился с ними еще до их выхода в свет («Русские символисты» были отпечатаны полтора месяца спустя, в июне 1910 г.).

[17] Ремарки из раздела II драмы-мистерии Г. Флобера «Искушение святого Антония» (в окончательной редакции 1872 г.). См.: *Флобер Гюстав.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1936. Т. 4. С. 63, 65.

[18] Один из важнейших трудов в спиритуалистическом наследии Сведенборга — «Arcana Coelestia» (vol. 1—8, 1749—1756).

[19] В обеих указанных книгах — романе Т. Де Квинси «Исповедь англичанина, любителя опиума» («Confessions of an English Opium-eater», 1822) и сборнике эссе Ш. Бодлера «Искусственный рай» («Le paradis artificiels», 1860; третье эссе этой книги, «Опиоман», представляет собой обработку «Исповеди...» Де Квинси) — описывается воздействие наркотиков на человеческое сознание и психику.

[20] Начальные и заключительные строки отзыва А. Блока о «Симфонии (2-й, драматической)» Андрея Белого (Новый Путь. 1903. № 4. С. 164—165). См.: *Блок Александр.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 525.

[21] Речь идет о статье Э. К. Метнера «Симфонии Андрея Белого» в двух номерах «Приднепровского края» (см. с. 39—53 наст. изд.).

[22] Роман Ремизова «Пруд» (1901—1903) ко времени работы Эллиса над «Русскими символистами» был известен в двух редакциях — первой первопечатной, в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 4/5—11), и второй, в первом отдельном издании (СПб.: Сириус, 1908; переиздана в кн.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 1. Пруд. М., 2000. С. 303—501); третья редакция текста была опубликована в 1911 г.

[23] Стихотворения из «Цветов Зла» — «Литании Сатане» и «Путешествие». См.: *Бодлер Шарль.* Цветы Зла и Стихотворения в прозе в переводе Эллиса. Томск, 1993. С. 275—277, 286—291.

[24] См.: *Эллис.* Иммортели. Вып. II. М., 1904. С. 121. Стихотворение «Силь Мария» открывает подборку из переводов 9 стихотворений Ницше.

[25] Имеется в виду авторское примечание в конце текста поэмы «Три свидания»: «Осенний вечер и глухой лес внушили мне воспроизвести в шутливых стихах самое значительное из того, что до сих пор случилось со мною в жизни» (*Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. С. 132).

[26] Неточные цитаты из авторского предисловия к 3-му изданию Стихотворений Вл. Соловьева (СПб., 1900). См.: *Соловьев Владимир.* Стихотворения. Изд. 7-е / Под ред. и с предисловием С. М. Соловьева. М., 1921. С. XII, XIII.

[27] Сокращенная цитата. См.: Там же. С. XIII.

[28] Ср.: Мф. XXIV, 21.

[29] Книга Мережковского «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия» вышла в свет отдельным изданием в 1901—1902 гг. (т. I—II), на протяжении 1900-х гг. неоднократно переиздавалась.

[30] Первая статья была опубликована в «Новом Пути» в 1903 г. (№ 9), вторая («Апокалипсис в русской поэзии») — в № 4 «Весов» за 1905 г.

[31] Подразумевается стиль, характерный для Франции XVIII века (по имени правивших тогда королей из династии Бурбонов).

[32] Этот сборник стихов Ж. Роденбаха («La jeunesse blanche» — «Светлая юность») вышел в свет в 1886 г.

[33] Подразумеваются «Нечаянная Радость. Второй сборник стихов» (М.: Скорпион, 1907) и «Земля в снегу. Третий сборник стихов» (М.: Изд. ж-ла «Золотое руно», 1908) Александра Блока.

[34] Этот замысел не был осуществлен.

[35] Книги Вяч. Иванова — «Кормчие звезды. Книга лирики» (СПб., 1903), «Прозрачность. Вторая книга лирики» (М.: Скорпион, 1904), «Эрос» (СПб.: Оры, 1907).

[36] Книги Сергея Соловьева — «Цветы и ладан. Первая книга стихов» (М., 1907), «Crurifragium» (М., 1908); вторая включает прозаические и стихотворные произведения.

[37] Религиозно-философское общество в Петербурге было организовано в 1907 г. (1-е заседание — 3 октября 1907 г.).

[38] «Кружок молодых» возник в Петербурге в ноябре 1906 г. (см.: *Д.* В университете. «Кружок Молодых» // Русь. 1906. № 71, 9 декабря. С. 3—4); в число его учредителей входили в основном поэты — студенты Петербургского университета (С. М. Городецкий, А. И. Гидони, Ю. Б. Кричевский, М. Л. Гофман и др.). См.: *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 86—95.

[39] Религиозно-философское общество памяти Владимира Соловьева в Москве было организовано осенью 1905 г., устав был утвержден в августе 1906 г.

[40] Речь идет о Собрании сочинений Владимира Сергеевича Соловьева в 8 томах (СПб.: Изд-во товарищества «Общественная польза», <1901—1903>); 9-й, дополнительный том был издан в 1907 г.; издание было предпринято братом философа М. С. Соловьевым и после его смерти в январе 1903 г. завершено Г. А. Рачинским.

[41] Первое Полное собрание сочинений Фридриха Ницше (Т. 1—4. М.: Московское книгоиздательство, 1909—1912), оставшееся незавершенным, Рачинский редактировал наряду с Я. А. Берманом, Ф. Ф. Зелинским и С. Л. Франком.

[42] Статья Г. А. Рачинского «Взгляд Вл. С. Соловьева на красоту» была опубликована в «Сборнике статей, посвященных памяти Вл. С. Соловьева» (Вопросы философии и психологии. 1901. № 56 (1)).

[43] «Христианское братство борьбы» (руководители — В. П. Свенцицкий и В. Ф. Эрн), стремившееся к совмещению христианских и революционных идей, к реформе и демократизации православной церкви, возникло в начале 1905 г. См.: *Колеров М. А.* Не мир, но меч. Русская религиозно-философская печать от «Проблем идеализма» до «Вех». 1902—1909. СПб., 1996. С. 225—277.

[44] Об этом неформальном кружке (одним из инициаторов которого, наряду с Андреем Белым, был Эллис), действовавшем в Москве в середине 1900-х гг., и о собраниях его участников на квартире П. И. Астрова Белый подробно рассказывает в мемуарах (см.: *Белый Андрей.* Начало века. С. 123—132, 392—398). См. также: *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137—151.

[45] Вышли в свет два литературно-философских сборника «Свободная совесть» (М.): первый — осенью 1905 г., второй — в середине 1906 г.

[46] Общество свободной эстетики, организованное в Москве в 1906 г. и действовавшее при Литературно-художественном кружке (устав Общества утвержден 10 апреля 1907 г.), объединяло в основном представителей модернистских и близких к ним кругов творческой интеллигенции и поклонников «нового» искусства; в литературную комиссию Общества входили Андрей Белый и Эллис. См.: *Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 194—209, 504—505.

[47] В Петербурге выходили «Мир искусства» (1899—1904) и «Новый Путь» (1903—1904), в Москве — «Весы» (1904—1909), «Золотое руно» (1906—1909), «Перевал» (1906, ноябрь — 1907, октябрь).

[48] Упомянуты только издательства символистской ориентации — московские «Скорпион», «Гриф», «Мусагет», основанные, соответственно, в 1900, 1903 и 1909 гг., и петербургское «Оры», основанное в 1906 г.

[49] Имеется в виду издание: *Бодлэр Шарль*. Цветы Зла / Перевод Эллиса. Со вступ. статьей Теофиля Готье и предисловием Валерия Брюсова. М.: Заратустра, 1908.

[50] Указанный сборник вышел в свет в Москве в 1906 г.

[51] Имеется в виду кн.: *Верхарн Эмиль*. Стихи о современности в переводе Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1906.

[52] Подразумеваются, прежде всего, печатные заявления по поводу статьи Е. Семенова о «мистическом анархизме», опубликованной 16 июля 1907 г. в парижском журнале «Mercure de France», с которыми выступили А. Блок (Весы. 1907. № 8. С. 81; см.: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 675—676; Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1987. Кн. 4. С. 400—402) и Вяч. Иванов (Товарищ. 1907. № 379, 23 сентября; Золотое руно. 1907. № 7/9. С. 102 — «Postscriptum» к статье «Ты еси»).

[53] Выражение, направленное против нечистой силы. См.: *Михельсон М. И.* Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сб. образных слов и иносказаний. СПб., 1902. Т. I. С. 17.

[54] «Укажи мне такую обитель...» (или «Назови мне такую обитель...») — фрагмент стихотворения Некрасова «Размышления у парадного подъезда» (1858), ставший популярной песней (в частности, в студенческой среде). См.: Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. Т. 2. С. 57—58, 446 (примечания В. Е. Гусева) («Библиотека поэта». Большая серия).

[55] Цитата из стихотворения «Что ни год — уменьшаются силы...» (1861); весь его текст приведен в «Пепле» в качестве эпиграфа.

[56] Рассказ Э. По (1842).

[57] Дж. Леопарди с юности страдал тяжкими физическими недугами (болезни глаз, позвоночника, легких).

[58] «Парижские картины», раздел в книге Бодлера «Цветы Зла».

[59] Книга стихов Верхарна «Города-спруты» (1895).

[60] «Маленькие поэмы в прозе» («Petits poèmes en prose», 1869) — посмертно изданная книга Бодлера.

[61] См. прозаическую миниатюру «Герой», входящую в книгу Верлена «Записки вдовца» (1886) (*Верлен Поль*. Избранное. Лирика. Проза. Критика. М., 1999. С. 172).

[62] Подразумевается статья Бальмонта «Некрасов» (см. примеч. 2 к рецензии С. Соловьева на «Пепел», с. 922 наст. изд.).

[63] Речь идет о стихотворении «Сказание о разбойнике. Из Пролога» («Начинается песня недлинная...», 1898), входящем в книгу Брюсова «Tertia vigilia» (М., 1900).

[64] 1-я строфа стихотворения «Фабричная» (1901), входящего в раздел «Песни» книги «Urbi et orbi» (*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 282).

[65] Неточно приведена заключительная строка стихотворения «Каменщик» («Каменщик, каменщик, в фартуке белом...», 1901) из книги «Urbi et orbi» (Там же. С. 329).

[66] Заключительные строки стихотворения «Похороны» («Толпы рабочих в волнах золотого заката...», 1906) из книги Андрея Белого «Пепел» (СПб., 1909. С. 146).

[67] Стихотворение «Друзьям» («Золотому блеску верил...») было впервые опубликовано без заглавия в составе цикла из четырех стихотворений Андрея Белого «Эпитафия» (Золотое руно. 1907. № 3. С. 40).

[68] Этот гимн исполняется в действии III (сцена IV) драмы Брюсова «Земля. Сцены будущих времен» (1905). См.: *Брюсов Валерий.* Земная ось. Рассказы и драматические сцены (1901—1906 г.). М.: Скорпион, 1907. С. 145—146.

[69] «Из глубины» (*лат.*) — начало отходной молитвы над умирающим. Возможно, эта формула ассоциировалась для Эллиса с заглавием посмертно опубликованной в 1905 г. «тюремной исповеди» О. Уайльда — «De Profundis».

[70] Spiritus в данном случае — псевдоним Андрея Белого, которым подписана статья «Семь планетных духов».

[71] Первый раздел «Урны» под заглавием «В. Брюсову» состоит из 4-х стихотворений, каждое из которых воплощает поэтический образ адресата посвящения.

[72] *Хиазм* — обращенный параллелизм с расположением аналогичных частей в последовательности АВ — $B^1A^1$ (у Тютчева: «Все во мне, и я во всем»).

[73] «Серебряный голубь» публиковался в «Весах» в 1909 г. (№ 3, 4, 6, 7, 10/11, 12).

[74] Общую, исключительно высокую оценку романа «Огненный ангел» (1908) Эллис дал в той же книге в главе о Брюсове. См.: *Эллис.* Русские символисты. Томск, 1996. С. 174—177.

[75] «Так говорил Заратустра», ч. 2, фрагмент «О непорочном познании». Ср. в переводе Ю. М. Антоновского: *Ницше Фридрих.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 89.

## С. Адрианов

### Критические наброски

Впервые: Вестник Европы. 1910. № 7. С. 383—391.

*Сергей Александрович Адрианов* (1871—1942) — литературный критик, публицист, историк литературы, переводчик. С 1909 г. заведовал от-

делом критики в журнале «Вестник Европы». «Критические наброски» — общее заглавие цикла статей Адрианова, регулярно печатавшихся в «Вестнике Европы».

[1] Строка из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» («Молчи, скрывайся и таи...», не позднее 1830).

[2] Эти положения развиваются в разделе I и разделе IV статьи «Лирика и эксперимент» (1909). См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. I. С. 181—183, 222—223.

[3] Неточная цитата из гл. IV романа «Рудин». См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 5. С. 232.

## Д. С. Мережковский

### Восток или Запад

Впервые: Русское слово. 1910. № 217, 2 ноября. Статья вошла в кн.: *Мережковский Дм. С.* Было и будет. Дневник 1910—1914. <Пг.>, 1915. С. 297—309. Переиздание: *Мережковский Дмитрий.* Было и будет. Дневник 1910—1914. Невоенный дневник. 1914—1916 / Составление, предисловие Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак; комментарии И. Л. Анастасьевой, Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак. М.: Аграф, 2001. С. 235—245.

*Дмитрий Сергеевич Мережковский* (1865—1941) — прозаик, поэт, критик, публицист, переводчик, религиозный мыслитель, литературно-общественный деятель. В 1900-е гг. Андрей Белый был связан с ним близкими, доверительными отношениями, воспринимал его во многом как духовного наставника и единомышленника в идейных исканиях.

[1] С большой долей вероятности можно предположить, что в данном случае подразумевается Мариэтта Шагинян, тесно общавшаяся в эту пору с Мережковским и главным образом с З. Н. Гиппиус, с осени 1908 г. — студентка историко-философского факультета Высших женских курсов В. И. Герье в Москве.

[2] Подразумевается оценка «Серебряного голубя» (не содержащая, однако, приводимого Мережковским определения) в статье М. Кузмина «Художественная проза “Весов”» (Аполлон. 1910. № 9). См.: *Кузмин М.* Эссеистика. Критика. <М.>, 2000. С. 15—16.

[3] События русско-японской войны: сдача русской крепости Порт-Артур в Китае 20 декабря 1904 г. и разгром русской эскадры в Цусимском проливе 14—15 мая 1905 г.

## Николай Бердяев

### Русский соблазн
### (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого)

Впервые: Русская мысль. 1910. № 11. Отд. II. С. 104—112. Перепечатано в кн.: *Бердяев Николай.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Вступ. статья, составление, примечания

Р. А. Гальцевой. М., 1994. Т. 2. С. 425—438. В примечаниях в этой книге (с. 502) приведены дополнения к тексту, сделанные Бердяевым при подготовке в 1944 г. сборника статей о типах религиозной мысли для французского читателя.

*Николай Александрович Бердяев* (1874—1948) — философ, публицист, критик. В 1900—1910-е гг. постоянно и тесно общался с крупнейшими писателями символистского направления, в том числе с Андреем Белым. Об их взаимоотношениях см.: *Бойчук А. Г.* Андрей Белый и Николай Бердяев: к истории диалога // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 2. С. 18—35; Н. А. Бердяев. Письма Андрею Белому / Предисловие, публикация и примечания А. Г. Бойчука // De visu. 1993. № 2(3). С. 12—23.

Написание некоторых названий, фигурирующих в «Серебряном голубе», в статье Бердяева искажено (Гугелево, Целибеево).

[1] Примечание Бердяева к этой фразе — 1944 г.: «Все это прекращено русской коммунистической революцией».

[2] В этом абзаце в 1944 г. Бердяев к словам «реакционность» и «реакционный» везде приписал слова, соответственно, «и революционность», «и революционный».

[3] Авторское примечание 1944 г.:

«С тех пор, как это написано, А. Белый искал спасения от русского мистического пафоса не в Риккерте и кантовской методологии, а в Штейнере и методологии антропософической».

[4] Слова Ивана Карамазова («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. III). См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 213.

[5] Авторское примечание 1944 г.:

«Мужественная русская сила проснулась в советской России после революции. Но ее пробуждение было оторвано от русских духовных течений, и с этим отрывом было связано много дурного. Такова русская судьба».

## А. В. Амфитеатров

Андрей Белый

Впервые: Современник. 1911. № 1. С. 318—349 — под заглавием «Литературные впечатления. Андрей Белый. “Серебряный голубь”». Вошло в кн.: *Амфитеатров А.* Собр. соч. Т. XV. Мутные дни. СПб.: Просвещение, <1912>. С. 211—261. Печатается по тексту этого издания.

Статья перепечатана в кн.: *Амфитеатров А. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 2003. Т. 10, кн. 2. Мемуары. С. 214—256, 736—742 (примечания Т. Ф. Прокопова).

*Александр Валентинович Амфитеатров* (1862—1938) — прозаик, публицист, фельетонист, литературный и театральный критик, драматург. Живя с 1906 г. в Италии, в 1911 г. руководил издававшимся в Петербурге ежемесячным литературно-политическим журналом «Современник», сто-

явшим на антимодернистских позициях (см.: *Муратова К. Д.* «Современник» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Большевистские и общедемократические издания. М., 1984. С. 165).

[1] Слова Полония о Гамлете (У. Шекспир, «Гамлет», акт II, сцена 2).

[2] См. статью Амфитеатрова «Литературные речи» (Русь. 1904. № 63, 14 февраля).

[3] Неточная цитата из басни И. И. Хемницера «Метафизический ученик» (1782; в редакции В. В. Капниста — «Метафизик»). См.: *Хемницер И. И.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1963. С. 138—139 («Библиотека поэта». Большая серия).

[4] Слова Фамусова в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (действие II, явление 1).

[5] Цитата из стихотворения «Исполин пашни» («Исполин безмерной пашни...»), входящего в книгу Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина» (М., 1907). См.: *Бальмонт К. Д.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 214.

[6] Подразумевается опубликованная в «Искре» (1860, № 43. С. 461) карикатура Н. А. Степанова «Поэт Кузьма Прутков с сыном. — Сын мой, удивляйся, но не подражай!» (на рисунке Козьма Прутков указывает сыну на свинью в стойле). См.: *Козьма Прутков.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1965. Между с. 144 и 145 («Библиотека поэта». Большая серия).

[7] Под словом «Ходынка» подразумеваются трагические события на Ходынском поле в Москве 18 мая 1896 г. — давка во время раздачи народу царских подарков по случаю коронации Николая II, в результате чего погибло около 1400 человек.

[8] Намек на отца Белого — Николая Васильевича Бугаева (1837—1903), математика, профессора физико-математического факультета Московского университета.

[9] Слова из «старинной семинарской песни», по аттестации А. И. Куприна, цитирующего их в рассказе «Свадьба» (1908):

Аристотель оный,
Мудрый философ,
Продал панталоны
За сивухи штоф.

(*Куприн А. И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1964. Т. 5. С. 102).

[10] Подразумеваются учебники А. Ф. Малинина и К. П. Буренина по различным разделам физико-математических знаний, выдержавшие множество изданий: «Собрание арифметических задач» (М., 1866), «Руководство к арифметике» (М., 1888), «Руководство к физике и собрание физических задач» (М., 1887), «Руководство к космографии и физической географии» (М., 1888), «Руководство алгебры и собрание алгебраических задач» (М., 1890) и др.

[11] Сокращенная цитата из рассказа «Репетитор» (1884). См.: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1975. Т. 2. С. 338.

[12] Латинская формула, восходящая к «Энеиде» Вергилия (кн. VI, ст. 258): «Прочь удалитесь, непосвященные».

[13] Далее цитируется и пересказывается статья «Принцип формы в эстетике», вошедшая в «Символизм» (С. 189—192). Некоторые приводимые Белым формулы у Амфитеатрова — видимо, по недосмотру — искажены; здесь они приведены в соответствие с текстом «Символизма».

[14] Ежемесячные исторические и историко-литературные журналы. «Русский архив» издавался в Москве в 1863—1917 гг., «Русская старина» — в Петербурге в 1870—1918 гг.

[15] Рассказ восходит к воспоминаниям Д. Тьебо (*Thiébault*. Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin, 1804), опубликованным в русском переводе («Записки профессора-академика Тьебо. 1765—1785 гг.») в «Русской старине» (1878. Т. XXIII, декабрь. С. 576); в том же журнале этот эпизод приведен в работе В. А. Бильбасова «Екатерина II и Дидро» (1884. Т. XLII, июнь. С. 482—483). В «Русском архиве» эта история послужила темой специальной заметки «Анекдот о Дидро» с указанием: «Сообщено К. П. Победоносцевым» (1893. Т. III. № 9. С. 128). Математическая формула Эйлера в этих источниках и у Амфитеатрова дается в трех различных вариантах.

[16] В оригинале («Плоды раздумья. Мысли и афоризмы», I, 156): «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образуемые; — иначе такое бросание будет пустою забавою» (*Козьма Прутков*. Полн. собр. соч. С. 138).

[17] «Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции» (СПб., 1909), вышедший в свет в начале 1909 г. и выдержавший в 1909—1910 гг. пять изданий, вызвал широкий общественный резонанс и бурную полемику в печати.

[18] Эти неточно процитированные строки (1-я и 2-я в оригинале: «К Москве свой взор / Я устремил») принадлежат не Курочкину, а Д. Д. Минаеву (цикл «Конкурсные стихотворения на звание члена Общества любителей российской словесности. II. Наяву», 1860). См.: Поэты «Искры». Л., 1955. Т. 2. С. 63 («Библиотека поэта». Большая серия).

[19] Под «дачниками» здесь подразумевается главным образом либеральная интеллигенция — объект критического изображения в пьесе М. Горького «Дачники» (1904).

[20] В приведенной цитате из «Серебряного голубя» под «декадентом», ставшим «полевым странником», подразумевается А. М. Добролюбов, начавший странническую жизнь весной 1898 г. См.: *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 459). Тарту, 1979. С. 121—146; *Иванова Е. В.* Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 191—229.

[21] Обыгрываются строки из стихотворения «На горах» («Горы в брачных венцах...», 1903): «Голосил / низким басом. / В небеса запустил / ананасом» (*Белый Андрей*. Золото в лазури. М., 1904. С. 120).

[22] «Испепеленный. К характеристике Гоголя» — речь Брюсова, прочитанная на торжественном заседании Общества любителей российской словесности 27 апреля 1909 г. (посвященном 100-летию со дня рождения Гоголя) и опубликованная в «Весах» (1909. № 4; отд. изд.— М.: Скорпион, 1909). См.: *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 136—159.

[23] Речь идет о письме от 22 мая / 3 июня 1847 г., в котором Щепкин заявлял Гоголю: «До сих пор я изучал всех героев “Ревизора”, как живых людей; я так видел много знакомого, так родного, я так свыкся с городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня и всех вообще — это было бы действие бессовестное. Чем вы их мне замените? Оставьте мне их, как они есть. Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как и вообще всех людей. Не давайте мне никаких намеков, что это де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди... Нет, я их вам не дам! не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог» (М. С. Щепкин. Записки его, письма. СПб., 1914. С. 173—174).

[24] Повесть Бунина «Деревня» была опубликована в журнале «Современный мир» в 1910 г. (№ 3, 10/11). Подразумеваются также ранние повести и рассказы А. Н. Толстого, действие которых разворачивается в Симбирской и Самарской губерниях: «Неделя в Туреневе» (Аполлон. 1910. № 4, январь), «Заволжье» (Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник». Кн. 12. СПб., 1910), «Два друга» (Альманах для всех. № 1. СПб., 1910) и др.

[25] «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» — выражение, долгое время приписывавшееся Достоевскому, но на самом деле восходящее к статье о Достоевском французского критика Эжена Мельхиора де Вогюэ (1885); вошло в употребление после выхода в свет книги Вогюэ «Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский» (М., 1887) в неточном переводе на русский язык В. П. Бефани. См.: *Рейсер С. А.* «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» (История одной легенды) // Вопросы литературы. 1968. № 2. С. 184—187; *Рейсер С. А.* К истории формулы «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. Л., 1971. С. 187—189.

[26] «Ярмарочные сцены. Очерки из простонародного быта» Левитова были опубликованы в журнале «Время» в 1861 г. (Кн. 6). См.: *Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861—1863. М., 1972. С. 237. «Повесть о капитане Копейкине» — вставная новелла в «Мертвых душах» Гоголя (т. 1, гл. X).

[27] Неточная цитата («Война и мир», т. 2, ч. 5, гл. III). См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 10. М.; Л., 1930. С. 305.

[28] Слова Сальери о Моцарте из монолога, открывающего сцену I «Моцарта и Сальери» Пушкина (1830).

[29] Начальная фраза гл. I «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1834) Гоголя.

[30] Цитата из гл. X повести Гоголя «Страшная месть» (1832). См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. <Л.>, 1940. Т. 1. С. 269.

[31] «Американский дом бриллиантов Тэт'а (искусственных)» — фирма, активно действовавшая в России в 1900-е гг. (газетная реклама того времени: «Бриллианты ТЭТ'а — лучшая имитация в мире»).

[32] Цитируется авторское предисловие к «Ревизору» — «Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. <Л.>, 1951. Т. 4. С. 10).

[33] Слова о Ляпкине-Тяпкине из письма Хлестакова к Тряпичкину («Ревизор», действие 5, явление VIII). См.: Там же. С. 92.

[34] «Люди сороковых годов» — заглавие романа Писемского (1869).

[35] «Подлиповцы» (1864) — повесть Ф. Решетникова из народной жизни.

[36] «Калики перехожие» (название ассоциируется со сборником русских духовных стихов «Калики перехожие» (вып. 1—6. М., 1861—1863), подготовленным и изданным П. А. Бессоновым) — карикатура, опубликованная в еженедельном сатирическом журнале «Искра» (1864. № 9); на ней изображены участники этнографических экспедиций конца 1850-х — начала 1860-х гг.: П. И. Якушкин, П. Н. Рыбников, В. А. Слепцов, И. И. Южаков (а не Юзов, как сообщает Амфитеатров), С. В. Максимов, И. Л. Отто, Л. И. Левитов.

[37] Сборник «Русские песни, собранные Павлом Якушкиным» (вып. 1—2) вышел в свет в 1860 г.

[38] Речь идет об издании: Сочинения Глеба Успенского в двух томах. СПб., 1889 (2-е или 3-е издание). Первые циклы очерков под названием «Нравы Растеряевой улицы» появились в 1866 г., очерк «Вольные казаки» был опубликован в 1887 г.

[39] Щедрин высказался о творчестве Кохановской в развернутой рецензии на двухтомное издание ее повестей, помещенной в журнале «Современник» (1863. № 9; см.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 368—382), которая, однако, приводимых суждений не содержит.

[40] Эпизод из гл. VII («Спектакль») рассказа «Комик» (1851). См.: *Писемский А. Ф.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 2. С. 200—201.

[41] Театр-кабаре (название восходит к сборнику пародий А. А. Измайлова «Кривое зеркало», изданному в 1908 г.), открывшийся в Петербурге в декабре 1908 г. (директриса — З. В. Холмская, художественный руководитель — А. Р. Кугель, главный режиссер (с 1910 г.) — Н. Н. Евреинов). Основу репертуара «Кривого зеркала» составляли театральные пародии и шаржи.

[42] Цитата из стихотворения Пушкина «К Баратынскому» («Стих каждый в повести твоей...», 1826).

[43] Неточная цитата из рассказа «Тина» (1886). См.: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1976. Т. 5. С. 372.

[44] Ироническая аналогия со сценой «Улица» в 1-й части «Фауста» Гёте.

[45] Цитата из повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» (1832). См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 211.

[46] Гальтимор (Галтимор) — знаменитый в России в начале XX в. скаковой жеребец, выписанный из Англии. В рассказе С. Н. Сергеева-Ценского «Итог жизни» (1933) говорится, что Гальтимор, как производитель, «за двести тысяч был куплен <...> золотом, а не бумажками!» (*Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1967. Т. 3. С. 317). Хреновский конный завод в Воронежской губернии (в селе Хреново) — один из 6 российских государственных конных заводов.

[47] Подразумеваются историческая беллетристика А. Шардина и материалы по истории раскола и различных сект, собранные в труде Ф. Лива-

нова «Раскольники и острожники. Очерки и рассказы» (т. 1—5. СПб., 1868 — М., 1875).

[48] Роман Мельникова-Печерского «На горах» печатался в журнале «Русский вестник» с мая 1875 г. по март 1881 г., с большими перерывами. П. Усов в своем труде «Павел Иванович Мельников (Андрей Печерский). Его жизнь и литературная деятельность» сообщает: «Говорят, что, при печатании романа "На горах", П. И. Мельников крайне обижался на значительные исключения в его произведении, которые производились в нем редакциею под тем оправданием, как будто бы зачеркнутые места нецензурны», — и приводит, в подкрепление этого, цитату из письма Н. А. Любимова к Мельникову: «Обратите, добрейший Павел Иванович, внимание на одно обстоятельство. Выводятся две стороны: все хлысты описываются добродетельными людьми с возвышенными помыслами, а православное духовенство пьяница на пьянице, вор на воре. Выводилась бы одна сторона — не беда. А то очень резко сравнение. Поуменьшите водочки и мошенничества у православных пастырей, игуменов и архиереев» (*Мельников П. И.* (*Андрей Печерский*). Полн. собр. соч. СПб.; М., 1897. Т. 1. С. 304—305).

[49] См.: «На горах», кн. 2, ч. 3, гл. 13 (*Мельников П. И.* (*Андрей Печерский*). Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 5. С. 342—343).

[50] В. Д. Бонч-Бруевич осуществлял издание «Материалов к истории и изучению русского сектантства и раскола» (вып. 1. СПб., 1908 — вып. 7. Пг., 1916).

[51] Роман Д. Муравлина «Баба» вышел в свет в Петербурге отдельным изданием в 1885 г.

[52] «Urbi et orbi» (*лат.*) — «Городу (т. е. Риму) и миру»; всему миру, всем и каждому. Слова, входящие в принятую в XIII—XIV вв. формулу благословения вновь избранного римского папы, формула благословения папы всему католическому миру.

## Вера Станевич

### О «Серебряном голубе»

Впервые: Труды и дни. 1914. Тетрадь 7. С. 141—150.

*Вера Оскаровна Станевич* (1890—1967) — поэтесса, переводчица; жена поэта Ю. П. Анисимова. Была знакома с Андреем Белым с конца 1900-х гг. (сохранилось 40 ее писем к нему, относящихся к этому времени: РГБ. Ф. 25. Карт. 23. Ед. хр. 6), в 1910—1912 гг. участвовала в работе Ритмического кружка при издательстве «Мусагет», руководимого Белым. В 1913 г. входила в московскую поэтическую группу «Лирика».

[1] Цитата из «Анны Карениной» (ч. 8, гл. XII). См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 19. С. 377.

[2] Неточная и сокращенная цитата из «Анны Карениной» (ч. 8, гл. IX). См.: Там же. С. 369—370.

[3] «Анна Каренина», ч. 8, гл. XI. См.: Там же. С. 376.

[4] «Анна Каренина», ч. 8, гл. XII. См.: Там же. С. 379, 378.

[5] Неточные цитаты из «Анны Карениной» (ч. 8, гл. X). См.: Там же. С. 372.

[6] «Анна Каренина», ч. 8, гл. XIII. См.: Там же. С. 380.

[7] Неточная цитата («Анна Каренина», ч. 8, гл. XIII). См.: Там же. С. 381.

[8] «Анна Каренина», ч. 8, гл. X. См.: Там же. С. 371.

[9] Пересказ слов фрау Клары, героини рассказа «История, рассказанная темноте» из прозаического цикла Рильке «Истории о Господе Боге» (1904). Ср. в переводе Евг. Борисова: *Рильке Райнер Мария*. Стихи. Истории о Господе Боге. Томск, 1994. С. 187—188.

## Б. Грифцов

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Символизм. М., 1910; Луг зеленый. М., 1910; Арабески. М., 1911

Впервые: Русская мысль. 1911. № 5. Отд. III. С. 189—192.

*Борис Александрович Грифцов* (1885—1950) — литературный критик, переводчик, литературовед, искусствовед, прозаик. Литературную деятельность начал во второй половине 1900-х гг. в кругу молодых писателей, издававших непродолжительное время в 1907 г. газету «Литературно-художественная неделя» (другие ее инициаторы — В. И. Стражев, П. П. Муратов, Б. К. Зайцев).

[1] В заключительных строках «Вместо предисловия» (январь 1911 г.) к «Арабескам» Белый писал: «...убедительно прошу некоторых авторов, с которыми я некогда полемизировал, не обижаться на то, что иные статьи мои я помещаю в той резкой форме, в какой они некогда были написаны. Недавний период развития молодого русского искусства интересен и характерен со всеми своими угловатостями. И я не считаю нужным закруглять и выравнивать те из своих полемических заметок, с тоном которых в настоящее время я так не согласен» (*Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. II. С. 8).

[2] Имеется в виду книга Г. Чулкова «О мистическом анархизме» (СПб.: Факелы, 1906), которую Белый подверг резкой критике в рецензии на нее (Золотое руно. 1906. № 7/9. С. 174—175) и во многочисленных полемических статьях и фельетонах 1907—1908 гг.

[3] Заключительные строки статьи «Священные цвета» (1903), входящей в книгу «Арабески». См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. II. С. 123.

[4] Цитаты из статьи «Феникс» (1906), входящей в ту же книгу. См.: Там же. С. 148.

## П. Коган

Очерки по истории новейшей русской литературы
<фрагмент>

Впервые: *Коган П*. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. III. Современники. Вып. III. Мистики и богоискатели. М.: Заря, 1911. С. 107—134. Книга вышла в свет в августе 1910 г.

*Петр Семенович Коган* (1872—1932) — историк литературы, литературный критик, переводчик. Придерживался марксистских взглядов на литературу. Автор «Очерков по истории западноевропейских литератур» (т. 1—3. М., 1903—1910), пользовавшихся широкой популярностью. Книга «Очерки по истории новейшей русской литературы», включающая главу об Андрее Белом, также выдержала несколько изданий (последнее, 7-е издание, в двух томах: М.; Л., 1929).

[1] Цитаты из авторского комментария к статье «Лирика и эксперимент» (1909) и близкий к тексту пересказ из него. См.: *Белый Андрей.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 605—606.

[2] Имеется в виду журнал «Весы» (1904—1909), одним из ближайших сотрудников которого был Андрей Белый.

[3] Цитата из авторского комментария к статье «Лирика и эксперимент» (*Белый Андрей.* Символизм. С. 606).

[4] Трилогия «Христос и Антихрист», включающая исторические романы «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1895), «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1901), «Антихрист. Петр и Алексей» (1905).

[5] Цитируется авторское предисловие к книге «Пепел» (СПб., 1909. С. 9).

[6] Цитата из стихотворения Лермонтова «Дума» («Печально я гляжу на наше поколенье!..», 1838).

[7] Цитата из авторского предисловия к «четвертой симфонии» «Кубок метелей» (1907). См.: *Белый Андрей.* Симфонии. Л., 1991. С. 254.

[8] Обыгрываются образы из стихотворения Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1827).

[9] Герой одноименной драматической поэмы Г. Ибсена (1866).

[10] Цитата из монолога литейщика Генриха, героя драматической сказки Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (1896), в переводе К. Д. Бальмонта (2-е действие). См.: *Гауптман Г.* Драматические сочинения / Перевод под редакцией и с предисловием К. Бальмонта. М., 1900. С. 367.

[11] Образы из диалога Короля и Сонки, героев драмы Ст. Пшибышевского «Вечная сказка» (действие 1). См.: *Пшибышевский Ст.* Полн. собр. соч. Т. VII. Requiem aeternam. Вечная сказка. М.: Изд. В. Саблина, 1907. С. 127—128.

[12] Эти суждения опровергаются хронологией: «Северная симфония (1-я, героическая)» была написана Андреем Белым в 1900 г., «Вечная сказка» («Odwieczna baśń») Пшибышевского была опубликована на языке оригинала и в русском переводе в 1906 г.

[13] Цитируется авторское предисловие к «Кубку метелей» (1907). См.: *Белый Андрей.* Симфонии. Л., 1991. С. 254.

## Эмилий Метнер

### Маленький юбилей одной «странной» книги (1902—1912)

Впервые: Труды и дни. 1912. № 2. С. 27—29.

## Федор Степун

### Открытое письмо Андрею Белому по поводу статьи «Круговое движение»

Впервые: Труды и дни. 1912. № 4/5. С. 74—86. Перепечатано в кн.: *Степун Ф. А.* Соч. / Составление, вступ. статья, примечания и библиография В. К. Кантора. М., 2000. С. 807—816.

*Федор* (*Фридрих*) *Августович Степун* (Степпун, Stepphuhn; псевдоним: Н. Лугин; 1884—1965) — философ, культуролог, прозаик, публицист, критик, общественный деятель. Писал на русском и немецком языках. Родился в России в семье прусского коммерсанта. Изучал философию в Гейдельбергском университете, под руководством философа-неокантианца В. Виндельбанда, в 1910 г. защитил диссертацию по историософии Вл. Соловьева. Войдя в круг ближайших сотрудников московского издательства «Мусагет», стал одним из основателей международного философского журнала «Логос» и его русского издания, осуществлявшегося «Мусагетом» в 1910—1914 гг. С ноября 1922 г. в эмиграции.

Статья Андрея Белого «Круговое движение (Сорок две арабески)», в которой писатель возвещал о своем приобщении к учению Рудольфа Штейнера, была опубликована в том же выпуске «Трудов и дней», что и «открытое письмо» Степуна (С. 51—73). Выступление Степуна вызвало ответную статью Андрея Белого — «Ответ Ф. А. Степпуну на открытое письмо в № 4—5 "Трудов и дней"» (Труды и дни. 1912. № 6. С. 16—26); в ней, основываясь на обширном автоцитатном материале, Белый пытался аргументировать идею преемственности и последовательного логического развития своих воззрений: «...в 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910 году я говорил все о том же» (С. 26).

[1] Намек на статью Андрея Белого «На перевале. XIV. Штемпелеванная культура» (Весы. 1909. № 9. Подпись: Борис Бугаев), в которой засилье современной нивелирующей, «интернациональной», «штемпелеванной» культуры осмыслялось как следствие еврейской экспансии в европейскую культуру. См.: *Безродный М.* О «юдобоязни» Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 100—125; *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999. С. 72—74.

[2] Фантастический персонаж драматической поэмы Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1867). Одна из сцен 2-го действия происходит в тронной зале Доврского деда, с участием придворных троллей, домовых, лесовиков и гномов.

[3] Подразумеваются примеры «кругового движения» в различных сферах новейшей культуры из статьи Белого (С. 62—64).

[4] Имеется в виду учитель географии и истории Ипполит Ипполитыч, второстепенный персонаж рассказа «Учитель словесности» (1889), который перед смертью «в бреду говорил только то, что всем известно: — Волга впадает в Каспийское море... Лошади кушают овес и сено...» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1977. Т. 8. С. 328).

[5] «Исповедь горячего сердца. “Вверх пятами”» — название главы V книги 3-й романа Достоевского «Братья Карамазовы».

[6] Неточная цитата (в оригинале 1-я строка: «Mut zeigt auch der Mameluck») из баллады Ф. Шиллера «Der Kampf mit dem Drachen» («Бой с драконом», 1798); в переводе П. И. Вейнберга: «Живет и в сердце бедуина / Отвага; но христианина / Покорность украшает»; в переводе В. В. Левика: «И мамелюк в сраженье тверд. / Христианин смиреньем горд».

[7] «В начале было дело» — цитата из монолога Фауста в сцене «Рабочая комната Фауста» 1-й части «Фауста» Гёте.

[8] Книга Г. Риккерта «Введение в трансцендентальную философию. Предмет познания» (русский перевод — Киев, 1904).

[9] Обыгрываются крылатые образы из комедии Гоголя «Ревизор» — в репликах Городничего: «Унтер-офицерша налгала вам, будто бы я ее высек; она врет, ей-Богу врет. Она сама себя высекла» (действие 4, явление XV); «Оно конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать? от этого убыток казне» (действие 1, явление I). См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. <Л.>, 1951. Т. 4. С. 77, 15.

[10] Эти строки из мистерии Р. Штейнера «Страж порога» («Der Hüter der Schwelle», 1912; см.: *Steiner R.* Wahrspruchworte. Dornach, 1969. S. 86) Белый цитирует в статье «Круговое движение» (перевод: «В твоей мысли живут мировые мысли. / В твоем чувстве ткут мировые силы. / В твоей воле действуют мировые существа»), характеризуя их как «простую, честную правду» (С. 72).

## Александр Закржевский

### Религия. Психологические параллели
### <фрагмент>

Впервые: *Закржевский Александр.* Религия. Психологические параллели. Киев: Искусство, 1913. С. 302—346 (гл. XI).

*Александр Карлович Закржевский* (1886—1916) — критик, прозаик. Жил в Киеве. В 1907 г. — секретарь редакции киевского модернистского журнала «В мире искусств». Книга «Религия» — третья часть трилогии критико-психологических эссе под общим заглавием «Достоевский и современная литература»; первая ее часть — «Подполье» (Киев, 1911), вторая часть — «Карамазовщина» (Киев, 1912).

[1] Эпиграф — весь текст стихотворения «Вечность» (1902) (*Белый Андрей.* Золото в лазури. М., 1904. С. 122).

[2] Герои, соответственно, романов Достоевского «Идиот» (1868), «Бесы» (1872), «Братья Карамазовы» (1880).

[3] Неточно цитируются слова черта из «Братьев Карамазовых» (ч. 4, кн. 11, гл. IX). См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 79.

[4] Неточная и сокращенная цитата из кн.: *Галеви Даниэль.* Жизнь Фридриха Ницше / Пер. с французского А. Н. Ильинского. Под ред. и с предисловием В. Н. Сперанского. СПб.; М., 1911. С. 195—196.

[5] Строфа из стихотворения «В полях» («Солнца контур старинный...», 1904) (*Белый Андрей.* Золото в лазури. С. 51).

[6] Цитата из 2-й части стихотворения «Золотое руно» (1903) (Там же. С. 9—10).

[7] Строфы из 3-го стихотворения («Звон вечерний гудит, уносясь...», 1902) цикла «Три стихотворения» (Там же. С. 24—25).

[8] В стихотворении «Солнце» (1903): «Наши души — зеркала, / отражающие золото» (Там же. С. 11).

[9] Приведено (без первых четырех строк) первое стихотворение («Даль — без конца. Качается лениво...», 1902) цикла «Закаты» (Там же. С. 12—13).

[10] Цитата из стихотворения «Последнее свидание» («Она улыбнулась, а иглы мучительных терний...», 1903) (Там же. С. 46).

[11] Цитата из 3-й части стихотворения «Вечный зов» (1903) (Там же. С. 19).

[12] Начальные строки стихотворения «Образ Вечности» (1903) (Там же. С. 38).

[13] Цитируется в переводе Ю. М. Антоновского («Так говорил Заратустра», ч. 3, «Выздоравливающий», фрагмент 2). См.: *Ницше Фридрих*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 158.

[14] «Так говорил Заратустра», ч. 3, «О призраке и загадке», фрагмент 2 (Там же. С. 113).

[15] «Так говорил Заратустра», ч. 3, «Выздоравливающий», фрагмент 2 (Там же. С. 161).

[16] Строфа из стихотворения А. А. Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1864?).

[17] Эта статья Андрея Белого (1903) вошла в его книгу «Арабески». См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. II. С. 122.

[18] Цитатный пересказ фрагментов статьи «На перевале. XXVII. Жемчуг жизни» (1907). См.: Там же. С. 344.

[19] См.: Там же. С. 121.

[20] Заключительные строки стихотворения «Маг» («Упорный маг, постигший числа...», 1904, 1908) из раздела «В. Брюсову» (*Белый Андрей*. Урна. Стихотворения. М., 1909. С. 19).

[21] Сокращенная цитата из романа «Идиот» (ч. 2, гл. V). См.: *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 188.

[22] Приведен весь текст стихотворения «Утро» (1907). См.: *Белый Андрей*. Пепел. СПб., 1909. С. 175.

[23] Заключительная строфа стихотворения «Родина» («Те же росы, откосы, туманы...», 1908) (Там же. С. 67).

[24] Цитата из стихотворения «Из окна вагона» («Поезд плачется. В дали родные...», 1908) (Там же. С. 21).

[25] Начальные строфы стихотворения «Отчаянье» (1908) (Там же. С. 13).

[26] Строфа из стихотворения «Матери» («Я вышел из бедной могилы...», 1907) (Там же. С. 159).

[27] Контаминация цитат из стихотворений «У гроба» («Со мной она...», 1906) и «Вынос» («Венки снимут...», 1906) (Там же. С. 178—179, 181—182).

[28] Строфа из стихотворения «Разуверенье» («Как нам уйти от терпких этих болей?..», 1907) (*Белый Андрей*. Урна. С. 56).

[29] Выступление Белого на эту тему состоялось 28 января 1912 г. См.: *Недоброво Н. В.* Общество ревнителей художественного слова в Петербурге // Труды и дни. 1912. № 2. С. 25.

## Андрей Полянин <С. Я. Парнок>

«Петербург»

Впервые: Северные записки. 1914. № 6. С. 134—142.

*София Яковлевна Парнок* (наст. фам. — Парнох; 1885—1932) — поэтесса, литературный критик. С 1913 г. постоянно сотрудничала в петербургском журнале «Северные записки», как критик выступала под псевдонимом Андрей Полянин. См. о ней: *Бургин Диана Левис*. София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999.

С полемической заметкой по поводу этой статьи С. Парнок выступил С. П. Бобров, указавший на внутренние противоречия в тексте и непоследовательность авторских оценок: «Почему так мечется наш критик? То Белый — гений, то он — человек с дурными манерами, да еще безнравственный <...> Г. Андрей Полянин смотрит и глазам не верит: видит одно, а по своей "долбице умножения" благонамереннейшей читает другое <...> Вредно писать о том, чего не знаешь» («Вестибюль российской благонамеренности» // Труды и дни издательства «Мусагет». Тетрадь 8. М., 1916. С. 162).

[1] См.: *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 367. «Пишите *прозу*, господа!» — измененный вариант строки из «Евгения Онегина» Пушкина (гл. 4, строфа XXXII): «Пишите оды, господа». Книга Брюсова «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» вышла в свет в московском издательстве «Скорпион» в 1912 г.

[2] «Послесловие к рассказу А. П. Чехова "Душечка"» (1905) было опубликовано в составленной Толстым книге «Круг чтения» (М., 1906. Т. I. С. 434—438). См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 41. М., 1957. С. 375.

[3] 1-я строфа стихотворения «Возрождение» (1819).

## Мариэтта Шагинян

«Петербург» Андрея Белого

Впервые: Приазовский край (Ростов-на-Дону). 1914, № 189, 20 июля.

*Мариэтта Сергеевна Шагинян* (1888—1982) — прозаик, поэтесса, очеркист, критик, переводчица. Познакомилась с Андреем Белым в Москве в конце 1908 г. и тогда же вступила с ним в переписку. Рассказ об этом — в книге воспоминаний Мариэтты Шагинян «Человек и время. История человеческого становления» (М., 1982), включающей и публикацию 10 писем Белого к ней (С. 237—252).

[1] Имеется в виду фельетон «Станция Едрово» (1846). См.: *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 177—193.

[2] Слова, приписываемые царице Евдокии Федоровне Лопухиной (1669—1731), жене Петра I (с 1689 г.) и матери царевича Алексея, в 1698 г. постриженной под именем Елены.

[3] «Конь бледный» (СПб.: Шиповник, 1909) — роман В. Ропшина (Б. В. Савинкова), впервые опубликованный в журнале «Русская мысль» (1909. № 1).

[4] Романы З. Н. Гиппиус — «Чертова кукла» (СПб., 1911; впервые: Русская мысль. 1911. № 1—3) и его продолжение «Роман-царевич. История одного начинания» (М., 1913).

[5] Главные герои упомянутых романов «Чертова кукла» (Юрий Двоекуров), «Конь бледный» (Жорж), «Роман-царевич» (Роман Сменцев), «Бесы» (Николай Ставрогин). Определение главного героя, вынесенное в заглавие «Роман-царевич», соотносится с уподоблением Ставрогина «Ивану-Царевичу» — в словах Петра Верховенского («Бесы», ч. 2, гл. 8. «Иван-Царевич»).

[6] О своем пребывании в Египте в марте 1911 г. Андрей Белый рассказал в путевых очерках «Египет», опубликованных в журнале «Современник» (1912. № 5—7).

[7] Имеется в виду «драматическая сцена из древнегреческой классической жизни, в стихах» «Спор древних греческих философов об изящном» (1854). См.: *Козьма Прутков*. Полн. собр. соч. М.; Л., 1965. С. 246—249 («Библиотека поэта». Большая серия).

[8] Apparence (*франц.*) — видимость, внешность, наружность.

## Вл. Пяст

### Роман философа

Впервые: День. 1916. № 129, 12 мая. Рецензия в рубрике «Новости литературы».

[1] «Страница любви» («Une page d'amour, 1878) — роман Эмиля Золя.

[2] Отдельное издание «Петербурга» Андрея Белого было осуществлено (в середине апреля 1916 г.) путем соединения в одном переплете страниц с текстом романа из трех сборников «Сирин» (СПб., 1913—1914); каждая из трех составных частей — со своей пагинацией.

[3] Имеется в виду главка «Карета пролетела в туман» («Петербург», гл. 1), в которой упоминается «нарастающий гул желто-красных трамваев (гул потом убывающий снова)»; главка заканчивается словами: «...следует исправить вкравшуюся неточность; в ней повинен не автор, а авторское перо: в это время трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год» (*Белый Андрей*. Петербург. Л., 1981. С. 19. (Серия «Литературные памятники»)). Первая трамвайная линия в Петербурге была открыта 15 сентября 1907 г. Белому указали на анахронизм в тексте, по всей вероятности, на одном из авторских чтений в конце января — феврале 1912 г. в Петербурге.

## Вячеслав Иванов

### Вдохновение ужаса
### (О романе Андрея Белого «Петербург»)

Впервые: Утро России. 1916. № 148, 28 мая. Вошло в кн.: *Иванов Вячеслав.* Родное и Вселенское. Статьи (1914—1916). М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917. С. 89—101; *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 619—629.

[1] «Там русский дух... там Русью пахнет!» — строка из вступления («У лукоморья дуб зеленый...», 1825) к поэме Пушкина «Руслан и Людмила».

[2] Фиваида — египетская пустыня, место подвижничества раннехристианских аскетов.

[3] Речь идет о конце января — феврале 1912 г., когда Андрей Белый (написавший к тому времени первые три главы будущего «Петербурга» в первоначальной редакции) жил в Петербурге в квартире Вяч. Иванова. В «Воспоминаниях о Блоке» (1923) Белый свидетельствует: «"*Петербург*", то заглавие романа придумал не я, а Иванов: роман назвал я "*Лакированною каретою*"; но Иванов доказывал мне, что название не соответствует "*поэме*" о Петербурге; да, да: Петербург в ней — единственный, главный герой; стало быть: пусть роман называется "*Петербургом*"; заглавие мне казалося претенциозным и важным; В. И. Иванов меня убедил так назвать мой роман» (*Белый Андрей.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 381).

[4] Ср. стихотворный перевод Вяч. Иванова («Орестея», трагедия вторая, «Плакальщицы», ст. 1022—1026):

С ристалища метнулись кони разума
И понесли возницу... Мыслей бешеных
Не удержать мне... К сердцу подступил и песнь
Заводит Ужас; рвется в лад подплясывать
Той песни сердце.

(Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. М., 1989. С. 158).

[5] Надпись в храме Аполлона в Дельфах, оставленная, согласно Платону («Протагор», 343 b—c), семью мудрецами. См.: *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 455.

[6] См. стихотворение «Панмонголизм» («Панмонголизм! Хоть слово дико...», 1894) (*Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 104—105 («Библиотека поэта». Большая серия)).

[7] Аластор у Эсхила — дух мщения, вызывающий цепь преступлений, порожденных виной предков («Агамемнон», ст. 1497—1508).

[8] Согласно пророчеству Иезекииля, князь Гог из земли Магог придет для истребления Израиля, но погибнет со своими полчищами по воле Господа (Иез. XXXVIII—XXXIX, 1—16); в Апокалипсисе Гог и Магог — земные народы, которые в последние дни мира поддадутся обольщению сатаны и погибнут вместе с ним (Откр. XX, 7—10).

[9] «Федр», 265, b—c. Ср. в переводе А. Н. Егунова: «Божественное неистовство, исходящее от четырех богов, мы разделили на четыре части: вдохновенное прорицание мы возвели к Аполлону, посвящение в таин-

ства — к Дионису, творческое неистовство — к Музам, четвертую же часть — к Афродите и Эроту — и утверждали, что любовное неистовство всех лучше» (*Платон*. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 204).

## Николай Бердяев

### Астральный роман
### (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург»)

Впервые: Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15 651, 1 июля. Вошло в кн.: *Бердяев Николай*. Кризис искусства. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. С. 36—47 (репринтное издание — М., 1990). Перепечатано в кн.: *Бердяев Николай*. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Вступ. статья, составление, примечания Р. А. Гальцевой. М., 1994. Т. 2. С. 438—446.

[1] Обыгрывается 1-я строка стихотворения Лермонтова «Родина» (1840): «Люблю отчизну я, но странною любовью!»

[2] Подразумеваются строки из стихотворения «Отчаяние» (1908), открывающего книгу Андрея Белого «Пепел» (СПб., 1909. С. 13—14): «Рассейся, мой бедный народ!», «Исчезни в пространство, исчезни, / Россия, Россия моя!»

[3] Образ из стихотворения Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (1836): «О, бурь заснувших не буди — / Под ними хаос шевелится!..»

[4] Строфа из стихотворения «Пройдем и мы: медлительным покоем...» (1916), опубликованного в «Биржевых ведомостях» (Утр. вып. 1916. № 15 587, 29 мая); под заглавием-посвящением «А. М. Поццо» вошло в книгу Андрея Белого «Звезда. Новые стихи» (Пб., 1922. С. 17).

## В. Г. Голиков

### Космический вихрь

Впервые: Вестник знания. 1916. № 10. С. 603—612.

*Владимир Георгиевич Голиков* (1874 — не ранее 1917) — поэт, прозаик, литературный критик. С 1911 г. постоянный сотрудник журнала «Вестник знания» и «Недели “Вестника знания”».

[1] О «космических вихрях» в творчестве Андрея Белого, и прежде всего в «Петербурге», написал Н. Бердяев в статье «Астральный роман» (с. 411—418 наст. изд.).

[2] Строка из стихотворения Пушкина «Клеветникам России» («О чем шумите вы, народные витии?..», 1831).

[3] Служебно-родовое местничество — система феодальной иерархии в Русском государстве в XV—XVII вв.; институт, официально регулировавший служебные отношения между членами служилых фамилий на военной и административной службе и при дворе. Место зависело от родословной и служебной карьеры самого служилого человека и его предков. Отменено в 1682 г.

[4] Неточная цитата из Вступления к поэме Пушкина «Медный всадник» (1833).

[5] О соотнесении образа Липпанченко с Азефом см.: *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 273—274.

[6] «Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции» (М., 1909), выпущенный группой религиозных философов и публицистов и содержавший критику идеологии и практических действий социалистически настроенной интеллигенции; выдержал 5 изданий, вызвал широчайшую полемику в печати (см.: «Вехи»: pro et contra. Антология / Издание подготовил В. В. Сапов. СПб., 1998).

[7] Имеется в виду глава XXXVII («Пятнадцать лет спустя») романа Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев. Русская быль времен Екатерины II» (1842). См.: *Загоскин М. Н.* Собр. соч. Т. 4. СПб.; М.: Изд. т-ва М. О. Вольф, 1901. С. 403—409.

[8] «Оправдание добра. Нравственная философия» (1894—1897) — труд Вл. Соловьева.

[9] Цитата из статьи Иванова-Разумника «Андрей Белый», опубликованной в кн.: Русская литература XX века. 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 3. Ч. 2 <Кн. 7>. М., 1916. С. 13—64. См. с. 591 наст. изд.

## Александр Гидони

### «Омраченный Петроград»

Впервые: Аполлон. 1916. № 9/10. С. 37—50.

Александр Иосифович Гидони (1885—?) — драматург, критик; помощник присяжного поверенного; во второй половине 1900-х гг., будучи студентом Петербургского университета, участвовал в деятельности «Кружка молодых». См. о нем биографическую справку Р. Тименчика в кн.: *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 307.

[1] Цитата из части 2-й поэмы Пушкина «Медный Всадник» (1833).

[2] Цитата из песни Председателя в «Пире во время чумы» (1830) Пушкина.

[3] См. с. 412 наст. изд.

[4] Ср.: «Язык <...> имеет природное изобилие, красоту и силу» («Краткое руководство к красноречию», 1748 // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1952. С. 92); «Красота, великолепие, сила и богатство русского языка» («О нынешнем состоянии словесных наук в России», 1756 // Там же. С. 582).

[5] Подразумеваются слова Пушкина из «Опровержения на критики»: «...не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (*Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. XI. <Л.>, 1949. С. 149).

[6] Свои мнения о романе Толстого «Война и мир», прочитанном во французском переводе И. И. Паскевич (1879. Т. 1—3), Флобер высказал в письмах к И. С. Тургеневу (21 января 1880 г.) и г-же Роже де Женетт

(25 января 1880 г.). См.: *Флобер Гюстав*. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма, статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 253—254.

[7] Книга В. В. Розанова «Опавшие листья» (Короб первый. СПб., 1913) вышла в свет в апреле 1913 г., предшествовавшая ей выдержанная в той же манере книга «Уединенное» (СПб., 1912) — в начале марта 1912 г. С марта 1912 г. до марта 1913 г. Андрей Белый жил за границей, не имея возможности регулярно знакомиться с новинками русской литературы; за этот промежуток времени им были написаны 4—6-я главы «Петербурга». Ко времени отъезда Белого за границу в 1912 г. значительная часть «Петербурга» (в первоначальной редакции) уже была написана. Таким образом, утверждения Гидони о влиянии Розанова, как автора «Опавших листьев», на Белого в ходе его работы над «Петербургом» едва ли имеют под собой реальные основания.

[8] «Дневник Джиованни Бельтраффио» составляет 6-ю книгу романа Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901).

[9] Подразумевается фраза Мармеладова («Преступление и наказание», ч. 1, гл. II): «А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным?» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 12).

[10] Издательством «Мусагет» были осуществлены два издания стихотворений Блока в трех книгах — «Собрание стихотворений» (1911—1912) и «Стихотворения» (1916). Состав и композиция этих изданий существенно отличаются друг от друга.

[11] Начальные строки стихотворения 1902 г. (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 117).

[12] Начальные строки стихотворения 1903 г. (Там же. С. 168).

[13] Цитата из стихотворения «Мне гадалка с морщинистым ликом...» (1903) (Там же. С. 167).

[14] Цитаты из стихотворения «Там — в улице стоял какой-то дом...» (1902) (Там же. С. 105).

[15] 1-я строфа стихотворения 1903 г. (Там же. С. 153).

[16] Роман, вышедший в свет отдельным изданием в 1907 г. (СПб.), вошел в кн.: *Кузмин М.* Первая книга рассказов. М.: Скорпион, 1910.

[17] См. примеч. 2 к статье М. Шагинян «"Петербург" Андрея Белого» (с. 948 наст. изд.). Мережковский использует эту формулу в романе «Антихрист. Петр и Алексей» (кн. 2, гл. III), а также в статье «Зимние радуги» (впервые опубликованной в газете «Речь» 21 декабря 1908 г. под заглавием «Петербургу быть пусту»), входящей в его книгу «Больная Россия» (СПб., 1910).

[18] Имя А. П. Чехова, родившегося в Таганроге, прожившего многие годы в Москве и бывавшего в Петербурге лишь кратковременными наездами, включено в этот перечень без достаточных оснований.

[19] Замысел исторического романа о декабристах, вынашивавшийся Толстым на рубеже 1850—1860-х гг., остался неосуществленным. Три главы романа «Декабристы», написанные в 1860—1861 гг., были опубликованы им в 1884 г.

[20] Цитата из Вступления к «Медному Всаднику».

## И. Игнатов

### Об Андрее Белом

Впервые: Русские ведомости. 1916. № 295, 22 декабря.

*Илья Николаевич Игнатов* (1856—1921) — литературный и театральный критик, публицист. С 1907 г. редактор московской ежедневной газеты «Русские ведомости». В статьях под рубрикой «Литературные отголоски» в этой газете дважды высказывался о «Петербурге» — при характеристике 1-го и 2-го сборников «Сирин» (1913. № 256, 6 ноября; 1914. № 36, 13 февраля).

[1] 10 главок из «Котика Летаева» были опубликованы в «Русских ведомостях» под общим заглавием «Отрывки из детских впечатлений (Из повести "Котик Летаев")» (1916. № 263, 13 ноября; № 280, 4 декабря). После появления статьи Игнатова «Русские ведомости» поместили еще 4 главки из «Котика Летаева» (1916. № 298, 25 декабря).

[2] Источник цитаты обнаружить не удалось.

## М. Гершензон

### Мудрость Пушкина
### <фрагмент>

Впервые: Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 16 010, 30 декабря — под заглавием «Заметки о Пушкине. I. Недра». Вошло в кн.: *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. С. 86—89. Перепечатано в кн.: *Гершензон Михаил.* Избранное. Т. 1. Мудрость Пушкина. М.; Иерусалим, 2000. С. 64—65, 112 (комментарии Е. Ю. Литвин).

*Михаил Осипович Гершензон* (1869—1925) — историк русской литературы и общественной мысли, публицист, философ, переводчик. Был связан с Андреем Белым дружественными отношениями с 1908 г. См.: Переписка Андрея Белого и М. О. Гершензона / Вступ. статья, публикация и комментарии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада // In memoriam. Исторический сборник памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 231—276.

[1] Ко времени первой публикации статьи в печати появились только несколько главок из «Котика Летаева» — в трех номерах «Русских ведомостей». См. примеч. 1 к статье И. Игнатова «Об Андрее Белом» (с. 953 наст. изд.).

## Сергей Есенин

### Отчее слово
### (По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев»)

Впервые: Знамя труда. 1918. № 172, 5 апреля. Многократно печаталось в изданиях сочинений Есенина. Печатается по кн.: *Есенин Сергей.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 180—183. Приво-

димые ниже примечания к тексту основываются на обширном комментарии С. П. Кошечкина и Н. Г. Юсова в этом издании (С. 419—431).

Поэт *Сергей Александрович Есенин* (1895—1925) познакомился с Андреем Белым в феврале 1917 г. в Царском Селе у Р. В. Иванова-Разумника. В октябре 1917 г. Есенин написал поэму «Пришествие», которую посвятил А. Белому. Воздействие личности и творчества Андрея Белого на Есенина в 1917—1918 гг. во многом определялось роднившими их настроениями революционного «скифства». Подробнее см.: *Швецова Л.* Андрей Белый и Сергей Есенин. К творческим взаимоотношениям в первые послеоктябрьские годы // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 404—425.

[1] Тук (*библ.*) — жир жертвенного животного, предаваемый сожжению на жертвеннике: «*это* жертва, благоухание, приятное Господу» (Лев. III, 5). Воня́ (*церковнослав.*) — благовоние, благоухание; плащаница — погребальная пелена, в которой тело Иисуса было положено во гроб (ср.: Ин. XIX, 40).

[2] Неточно приведена строка из стихотворения «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...», входящего в цикл Клюева «Земля и железо» (1916) (Скифы. Сб. 1. <Пг.>, 1917. С. 103).

[3] Это высказывание приведено в письме В. А. Жуковского к Н. В. Гоголю от 29 января 1848 г., которое было напечатано в «Москвитянине» (1848. № 4) под заглавием «О поэте и современном его значении» и позднее входило в издания Сочинений Жуковского под заглавием «Слова поэта — дела поэта»: «Руссо говорит: Il n'y a de beau que ce qui n'est pas; *прекрасно только то, чего нет*. Это не значит: *только то, что́ не существует*; прекрасное существует, но его *нет*, ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу <...>» (*Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1906. Т. 3. С. 227).

[4] Эти строки, скорее всего, восходят к духовному стиху. Образ «Богородицы» «у облачной околицы» — в поэме Есенина «Преображение» (1917); см.: *Есенин Сергей*. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 2. С. 53.

[5] Такого выражения в «Котике Летаеве» нет; в тексте говорится о «подсматривании себе за спину»: «Я <...> подсмотрел ее у себя за спиной» (Скифы. Сб. 1. С. 18, 19).

[6] Образ (восходящий к мифологии народов севера России) из стихотворения Клюева «Беседный наигрыш, стих дописный...» («По рожденьи Пречистого Спаса», 1915). См.: *Клюев Николай*. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 278.

[7] Образ из былины «Волх Всеславьевич»: «Мудрены вырезы вырезаны, / А и только в вырезы мурашу пройти» (Былины. М., 1988. С. 32).

[8] Сведения из авторского примечания Жуковского к своему переводу стихотворения И. П. Гебеля «Овсяный кисель» (1816), включающего цитату из Гёте: «...милая простота наречия, избранного поэтом, весьма благоприятна его прекрасному, оригинальному таланту. <...> Наречие, избранное Гебелем, есть так называемое *аллеманское*, употребляемое

в окрестностях Базеля» (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1906. Т. 1. С. 565—566).

[9] Ср.: Мф. XIX, 24.

[10] Образ из стихотворения Клюева «Оттого в глазах моих просинь...», опубликованного в составе цикла «Земля и железо» (1916) с посвящением «Прекраснейшему из сынов крещеного царства, крестьянину Рязанской губернии поэту Сергею Есенину». См.: *Клюев Николай*. Сердце Единорога. С. 298, 882 (примечания В. П. Гарнина).

[11] Контаминация неточных цитат из «Котика Летаева»: «...самоцветная звездочка — мне летит на постель; и — уколется усиком <...>»; «...самоцветная звездочка — мне летит на постель; глазиком поморгает <...> усом уколется в носик <...>» (Скифы. Сб. 1. С. 47, 62).

[12] Цитата из Предисловия к «Котику Летаеву» (Там же. С. 13).

[13] Цитата из стихотворения «Поддонный псалом» («Что напишу и что реку, о Господи!..», 1916). См.: *Клюев Николай*. Сердце Единорога. С. 291.

[14] В упомянутом выше (примеч. 3) письме Жуковского к Гоголю идет речь «о выражении Пушкина: *слова поэта суть уже его дела*» (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 227). Эти слова Пушкина приводит Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» («IV. О том, что такое слово», 1844) и добавляет: «Пушкин прав» (*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. 8. <Л.>, 1952. С. 229).

[15] Цитируется песня Председателя из «Пира во время чумы» (1830) Пушкина.

[16] Фраза восходит к упомянутому выше (примеч. 3) письму Жуковского к Гоголю: «...поэт, свободный в выборе предмета, не свободен отделить от него самого себя: что скрыто внутри его души, то будет вложено тайно, безнамеренно и даже противунамеренно и в его создание; что *он сам*, то будет и его создание» (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 230).

[17] Свободная контаминация фрагментов из «Триоди постной» («Ты даждь ми слово, Отчее Слово, се бо устие мои не возбрано, во еже звати Тебе») и «Псалтири» («...полагаяй облаки на восхождение Свое, ходяй на крылу ветрено»; ср.: Пс. CIII, 3).

## Григорий Робакидзе

Андрей Белый

Впервые: Ars (Тифлис). 1918. № 2/3, май—июнь. С 49—60. Вошло в кн.: *Робакидзе Григорий*. Портреты (Петр Чаадаев, Лермонтов, Василий Розанов, Андрей Белый). Вып. 1. Тифлис: Кавказский Посредник, 1919. С. 44—68.

*Григол* (*Григорий Титович*) *Робакидзе* (1884—1962) — грузинский прозаик, драматург, поэт, критик. Писал также на русском и немецком языках. В 1931 г. эмигрировал в Германию.

Андрея Белого Робакидзе впервые увидел и услышал в начале 1907 г. в Париже, после того как завязал общение с Д. С. Мережковским, З. Н. Гип-

пиус и Д. В. Философовым (см.: *Никольская Т. Л.* Г. Робакидзе и русские символисты // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 124), позднее общался с Белым во второй половине 1920-х гг., во время его пребывания в Грузии (см. три письма Робакидзе к Белому 1930—1931 гг. в публикации Павла Нерлера «Андрей Белый и поэты группы "Голубые роги" (Новые материалы)»: Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 281—282).

[1] Цитата из статьи Андрея Белого «Круговое движение (Сорок две арабески)» (Труды и дни. 1912. № 4/5. С. 57).

[2] «Бесы», ч. 1, гл. 4, раздел V. См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 116.

[3] «Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 6, гл. III. См.: Там же. Т. 14. Л., 1976. С. 292.

[4] См.: *Вересаев В.* Из Гомера. XXX. К Гее, матери всех // Альманахи «Творчество», 1. М.; Пг., 1917. С. 21.

[5] Имеется в виду заключительная строка «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» («Мне не спится, нет огня...», 1830) Пушкина в редакции, опубликованной в 1841 г. Жуковским: «Темный твой язык учу...»; авторский вариант строки, представленный двумя автографами: «Смысла я в тебе ищу...»

[6] Подразумеваются слова Свидригайлова («Преступление и наказание», ч. 4, гл. I): «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! <...> И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 221).

[7] Подразумевается, видимо, следующая фраза из философской поэмы «Так говорил Заратустра» (ч. 3, фрагмент «Перед восходом солнца»): «О небо надо мною <...> Теперь для меня в том твоя чистота, что нет вечного паука-разума и паутины его» (*Ницше Фридрих.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 119. Перевод Ю. М. Антоновского).

[8] Имеется в виду стихотворение LXXVII («Сплин») в «Цветах Зла»; ср. в переводе Вяч. Иванова:

И мы не на земле, а в мокром подземельи,
Где — мышь летучая, осетенная мглой, —
Надежда мечется в затворе душной кельи
И ударяется о потолок гнилой.

(*Иванов Вячеслав.* Cor ardens. Ч. 1. М.: Скорпион, 1911. С. 161).

[9] Имеются в виду строки из стихотворения в прозе «Зимняя дрожь» («Frisson d'hiver», 1867): «На высоком балконном окне повисла паутина», «Не думай о паутине, дрожащей на высоком окне!», «Паутина дрожит от стужи на высоком окне» (перевод Р. Дубровкина). См.: *Малларме Стефан.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 171, 173.

[10] «Скучно на этом свете, господа!» — заключительная фраза «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1834) Гоголя.

[11] Откр. XXI, 1.

[12] Подразумеваются слова Кириллова («Бесы», ч. 3, гл. 5, раздел V): «Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 450).

[13] Имеются в виду переживания, описанные Вл. Соловьевым в гл. 3 поэмы «Три свидания» (1898). См.: *Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 129—131 («Библиотека поэта». Большая серия).

[14] Лирическая поэма (1903), завершающая книгу Брюсова «Stephanos».

[15] Откр. II, 17.

[16] Апостол Андрей Первозванный, один из первых и ближайших учеников Христа, упоминается в русских летописях как первый проповедник христианства в Приднепровье и Приильменье.

[17] Цитата из стихотворения «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...», входящего в цикл Блока «На поле Куликовом» (1908).

[18] Заключительные строки стихотворения «Отчаянье» («Довольно: не жди, не надейся...», 1908), открывающего книгу Андрея Белого «Пепел» (СПб., 1909. С. 14).

[19] Эта лекция состоялась в Salle d'Orient 21 февраля / 5 марта 1907 г. перед самым отъездом Андрея Белого из Парижа, который выступал в числе других оппонентов Мережковскому (см.: *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 170). В воспоминаниях «Между двух революций» (М., 1990. С. 171) Белый описывает присутствовавшего на лекции Робакидзе.

[20] Неточная цитата из гл. XI 1-го тома «Мертвых душ» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 6. <Л.>, 1951. С. 221).

[21] Цитата из стихотворения «Бурьян» («Вчера заглянул он в харчевню...», 1905—1908) (*Белый Андрей.* Пепел. С. 38).

[22] Имеется в виду следующее рассуждение из этюда Ницше «Казус Вагнер» («Der Fall Wagner», 1888; «Туринское письмо», фрагмент 5): «Что в Германии обманываются насчет Вагнера, это меня не удивляет. <...> Но что обманываются относительно Вагнера в Париже! <...> И в Санкт-Петербурге! где еще отгадывают такие вещи, каких не отгадывают даже в Париже» (*Ницше Фридрих.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 534. Перевод Н. Полилова).

## Илья Эренбург

### Портреты русских поэтов
### <фрагмент>

Впервые: *Эренбург Илья.* Портреты русских поэтов. Берлин: Аргонавты, 1922. С. 61—64. Вошло в кн.: *Эренбург Илья.* Портреты современных поэтов. М.: Первина, 1923. С. 31—34. Новейшее издание: *Эренбург И. Г.* Портреты русских поэтов / Издание подготовил

А. И. Рубашкин. СПб., 2002. С. 50—51 (Серия «Литературные памятники»).
В первом издании текст эссе предваряет подборку из пяти стихотворений Андрея Белого: «Довольно, не жди, не надейся...», «Золотому блеску верил...», «Родине» («В годины праздных испытаний...»), «Есть в лете что-то роковое, злое...»), «Рыдай, буревая стихия...» (С. 65—69).

*Илья Григорьевич Эренбург* (1891—1967) — прозаик, поэт, публицист, критик, переводчик, общественный деятель. Познакомился с Андреем Белым зимой 1917/1918 г. в Москве, близко общался с ним в Берлине в 1922 г. (подробнее см. примечания А. И. Рубашкина в указанном выше издании в серии «Литературные памятники», с. 320—321). Эссе о Белом Эренбург написал в 1919 г. в Киеве. В позднейших мемуарах Эренбург также дал литературный портрет Белого (см.: *Эренбург Илья.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 3 т. М., 1990. Т. 1. С. 406—411).

[1] Подразумевается работа Ритмического кружка, организованного в Москве при издательстве «Мусагет» в апреле 1910 г.; под руководством Андрея Белого члены кружка изучали ритмику пятистопного ямба. См.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам, XII. (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 515). Тарту, 1981. С. 101—106.

[2] В московском Пролеткульте Андрей Белый работал с осени 1918 г. до лета 1919 г.: руководил литературной студией, вел беседы-семинарии, читал курсы лекций «Ритмика» и «Теория художественного слова».

[3] Образы из стихотворения Пушкина «Пророк» (1826); у Пушкина: «жало мудрыя змеи».

[4] Заключительная строка стихотворения Андрея Белого «Родине» («Рыдай, буревая стихия...», 1917), опубликованного в сб. 2 «Скифы» (<Пг.>, 1918. С. 36).

## М. Кузмин

### Мечтатели [1]

Впервые: Жизнь искусства. 1921. № 746, 29 июня — 1 июля. Вошло в кн.: *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 154—157 (переиздание — Томск: Водолей, 1996. С. 130—133). Перепечатано в кн.: *Кузмин Михаил.* Эссеистика. Критика / Составление, подготовка текстов и комментарии Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак. М.: Аграф, 2000. С. 608—610.
Заключительная часть статьи, в которой характеризуется «Переписка из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона, нами опущена.

*Михаил Алексеевич Кузмин* (1872—1936) — поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик, композитор. Вошел в круг петербургских модернистов в середине 1900-х гг., с того же времени знаком с Андреем Белым (встречался с ним чаще всего у Вяч. Иванова). Высокую оценку «Серебря-

ного голубя» дал в статье «Художественная проза “Весов”» (Аполлон. 1910. № 9. Отд. I. С. 39—41; см.: *Кузмин Михаил*. Эссеистика и критика. С. 14—16).

В рецензируемом Кузминым № 2/3 «Записок мечтателей» были опубликованы продолжение книги Андрея Белого «“Я”. Эпопея. Т. 1. Записки чудака. Ч. 1. Возвращение на родину» (С. 7—95) и его публицистический «Дневник писателя» (С. 113—131).

[1] Издательство «Алконост» (1918—1923), основанное в Петрограде С. М. Алянским, выпускало в основном книги писателей-символистов, их имена доминировали и среди авторов альманаха «Записки мечтателей» (№ 1—6; 1919—1922); см.: *Белов С. В.* Мастер книги. Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. Л., 1979. С. 5—7, 14—30; *Глейзер М. М.* Издательство «Алконост» 1918—1923. Краткий историко-книговедческий очерк. Издательский библиографический каталог. Л., 1990. Альманах «Скифы» (сб. 1—2) был издан в Петрограде в 1917—1918 гг., материалы не вышедшего в свет 3-го выпуска были опубликованы в 1918 гг. в № 1—2 основанного в Москве литературно-политического журнала революционного социализма «Наш путь» (летом 1918 г. журнал был закрыт большевистскими властями).

[2] Так наз. «Битва народов» — сражение под Лейпцигом 4—7/16—19 октября 1813 г. между армией Наполеона I и союзными российскими, австрийскими, прусскими и шведскими войсками; с обеих сторон участвовало свыше 500 тысяч человек.

## Виктор Ховин

### От Леонида Ледяного к Андрею Белому и обратно

Впервые: *Ховин Виктор*. На одну тему. Пг., 1921. С. 83—99.

*Виктор Романович Ховин* (1891 — после 1940) — литературный критик, издатель петроградского журнала «Книжный угол» и владелец одноименной книжной лавки (Караванная ул., 2, угол наб. Фонтанки, 5). С 1924 г. в эмиграции. Погиб в фашистском концлагере.

[1] Дом литераторов — литературная организация, существовавшая в Петрограде в 1918—1922 гг., занималась культурно-просветительской и издательской деятельностью. См.: *Мартынов И. Ф., Клейн Т. П.* К истории литературных объединений первых лет советской власти (Петроградский Дом литераторов, 1918—1922) // Русская литература. 1971. № 1. С. 125—134.

[2] Статья «Русские дэнди» была впервые опубликована в газете «Жизнь» 21 июня 1918 г., вторично, с дополнениями — в «Записках мечтателей» (1919. № 1. С. 133—136). См.: *Блок Александр*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С 55—56.

[3] Цитируется письмо Мережковского в ответ на обращенное к нему письмо Сологуба; оба документа были опубликованы под рубрикой «Русские декаденты и самоубийство» в газете «День» (1914. № 8, 9 января). См.: *Клейнборт Л. М.* Встречи. Федор Сологуб / Публикация М. М. Павловой // Русская литература. 2003. № 2. С. 110, 118—119.

[4] Основная идея религиозно-теургического символизма, развиваемая в статьях Андрея Белого и Вяч. Иванова, опубликованных в 1912 г. в журнале «Труды и дни», но не имеющая прямых цитатных аналогов.

[5] Сокращенная цитата из статьи Вл. Пяста «Нечто о каноне» (Труды и дни. 1912. № 1. С. 30).

[6] Книга статей Блока «Россия и интеллигенция (1907—1918)» вышла в свет в октябре 1918 г. в московском издательстве «Революционный символизм».

[7] Неточная и сокращенная цитата из статьи «"Религиозные искания" и народ» (исправленный вариант статьи «Литературные итоги 1907 года», 1907), открывающей книгу «Россия и интеллигенция». См.: *Блок Александр*. Собр. соч. Т. 8. Л., 1936. С. 6—7.

[8] Неточная цитата из той же статьи (Там же. С. 7).

[9] Строфа из стихотворения «Своими горькими слезами...» (1908). См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 200.

[10] Заключительные строки статьи «"Религиозные искания" и народ» (*Блок Александр*. Собр. соч. Т. 8. С. 11).

[11] Контаминация неточных цитат из книги «"Я". Эпопея» (главки «Устои», «Леонид Ледяной»); в оригинале: «Не скрою: могу до сих пор обмануть я читателя; и — в прежнем стиле преподнести ему утончения контрапунктов из образов и красиво отделанных фраз»; «...не будучи в состоянии вскрыть своей подлинной *точки*, я стал заговаривать зубы себе самому» (Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 42, 46).

[12] Неточная цитата из главки «Назначение этого дневника» («"Я". Эпопея») (Там же. С. 41).

[13] Цитата из той же главки (Там же).

[14] Эта псевдоцитата восходит к фразе из статьи Вяч. Иванова «Кручи»: «Люди были вовлечены в ураган сверхчеловеческого ритма исторических демонов» (Там же. С. 106).

[15] Сокращенная цитата из редакторского предисловия Андрея Белого «Записки мечтателей» (Там же. С. 5).

[16] Цитата из главки «Леонид Ледяной» («"Я". Эпопея») (Там же. С. 47—48).

## Мариэтта Шагинян

### Андрей Белый

Первая часть статьи («Первое свидание») впервые опубликована в газете «Жизнь искусства» (1922. № 792—797) под заглавием «Поэма Андрея Белого». Вторая часть статьи («"Эпопея" Андрея Белого») впервые опубликована в «Летописи Дома литераторов» (1921. № 1. С. 2—3).

Весь текст впервые: *Шагинян Мариэтта*. Литературный дневник. СПб.: Парфенон, 1922. С. 72—82. Изд. 2-е, доп.: М.; Пг.: Круг, 1923. С. 100—110. Вошло в кн.: *Шагинян Мариэтта*. Собр. соч.: В 9 т. М., 1971. Т. 1. С. 750—757.

В статье рецензируются поэма Андрея Белого «Первое свидание» (Пб.: Алконост, 1921) и его роман «Преступление Николая Летаева» («Эпопея, т. 1. Крещеный китаец. Гл. 1»), опубликованный в «Записках мечтателей» (1921. № 4).

[1] Вольная философская ассоциация (Вольфила) действовала в Петрограде в 1919—1924 гг. (председателем Совета Ассоциации был Андрей Белый, товарищем председателя — Иванов-Разумник). С чтением «Первого свидания» Белый выступал в Вольфиле 24 июля 1921 г. (см.: *Иванова Е. В.* Вольная философская ассоциация. Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 46).

[2] Конь Брюнгильды, упоминаемый в 3-м акте оперы Вагнера «Валькирия» (1870). См.: *Вагнер Рихард*. Кольцо нибелунга. М.; СПб., 2001. С. 169—170.

[3] Галерея в Царском Селе (1780-е гг.) в парке у Екатерининского дворца.

[4] Скульптурные фигуры демонов и монстров, установленные Э. Виолле-ле-Дюком в ходе реставрации Собора Парижской Богоматери (в 1844—1864 гг.) на галерее, соединяющей две боковые башни.

[5] Заключительная строка строфы I поэмы «Домик в Коломне» (1830).

## С. Аскольдов

### Творчество Андрея Белого

Впервые: Литературная мысль. Альманах I. Пг.: Мысль, 1922. С. 73—90.

*Сергей Алексеевич Аскольдов* (наст. фам. Алексеев; 1871—1945) — философ, критик, публицист. Один из учредителей Религиозно-философского общества в Петербурге (в 1907 г.). Характеристика метафизических и гносеологических идей Аскольдова дана В. В. Зеньковским в «Истории русской философии» (Paris, 1989. Т. 2. С. 183—187); биографические сведения о нем — во вступительных статьях к публикациям неизданных текстов Аскольдова, подготовленным А. А. Сергеевым и А. И. Добкиным (Минувшее. Исторический альманах. Вып. 9. Paris, 1990. С. 352—355) и А. В. Лавровым (в кн.: Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 387—401). Андрей Белый встречался с Аскольдовым в Петербурге в январе 1905 г. (см.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 457), но это знакомство дальнейшего интенсивного развития не получило.

[1] Речь идет о публикации: *Белый Андрей*. «Я». Эпопея. Т. 1. Записки чудака. Ч. 1. Возвращение на родину // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 11—71; 1921. № 2/3. С. 7—95. Позднее это произведение в полном объеме вышло в свет отдельным изданием под заглавием «Записки чудака» (Т. 1—2. М.; Берлин: Геликон, 1922).

[2] Неточно цитируются заключительные строки стихотворения «Битва» («В лазури проходит толпа исполинов на битву...», 1903) (*Белый Андрей*. Золото в лазури. М., 1904. С. 117).

31 Зак. 3458

[3] Пояснение в «Теософском словаре» (1892) Е. П. Блаватской (М., 1994. С. 518): «*Эгрегоры*. Элифас Леви называет их "руководителями душ, которые являются духами энергии и действия",— что бы это ни значило. Восточные оккультисты описывают *Эгрегоры* как Существа, тела и сущность которых суть ткань так называемого *астрального света*. Они — тени более высоких планетарных духов, тела которых образованы из сущности более высокого божественного света».

[4] Эта оценка лишена реальных оснований. После первого издания «Серебряного голубя» (1910) было осуществлено переиздание глав I—IV романа в незавершенном «Собрании эпических поэм» Андрея Белого (кн. 4. М.: Изд. В. В. Пашуканиса, 1917) и отдельное издание в двух частях (Берлин: Эпоха, 1922), отличающееся от издания 1910 г. лишь отсутствием предисловия и заменой шести заключительных строк текста одной строкой (см.: *Бугаева К., Петровский А.*, <*Пинес Д.*>. Литературное наследство Андрея Белого // Литературное наследство. Т. 27/28. М., 1937. С. 599—600).

[5] А. Н. Шмидт фигурирует в тексте «Петербурга» (гл. 2, главка «Степка») как «нижегородская сектантка» (*Белый Андрей*. Петербург. Л., 1981. С. 105, 659 — комментарий к тексту).

## Л. Троцкий

### Литература и революция
### <фрагмент>

Впервые: Правда. 1922. № 221, 1 октября (под заглавием «Внеоктябрьская литература. А. Белый. А. Блок»). Вошло в кн.: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1923. С. 34—40. (Переиздание: М., 1991).

*Лев Давидович Троцкий* (наст. фам. Бронштейн; 1879—1940) — советский политический и государственный деятель; член Политбюро ЦК большевистской партии (1919—1926), в 1918—1925 гг. нарком по военным делам, председатель Реввоенсовета Республики. Автор работ по истории революционного движения в России, литературно-критических статей, воспоминаний.

Оценка творчества Андрея Белого, данная Троцким, на протяжении ряда лет была установочной для присяжной советской критики.

[1] Имеются в виду «Воспоминания об Александре Александровиче Блоке» Андрея Белого, опубликованные в «Записках мечтателей» (1922. № 6. С. 5—122).

[2] 1-й выпуск «Записок мечтателей» (1919) открывается одноименным программным предисловием, написанным Белым (С. 5—8), более половины объема всех выпусков этого издания занято произведениями Белого.

[3] О З. Н. Гиппиус и ее книге «Последние стихи» (1918) Троцкий писал в предшествовавшей очерку об Андрее Белом части обзорной статьи «Вне-октябрьская литература»: «...вы ясно видите натуру: столь томную, вчера еще питерскую барыню, столь украшенную талантами, столь либеральную, столь современную,— и вот, и вдруг эта преисполненная соб-

ственными утонченностями барыня увидала черную, вопиющую неблагодарность со стороны черни "в гвоздевых сапогах" и, оскорбленная в самом своем святом, в неистовый бабий визг (хотя и в ямбах) превращает свое бессильное остервенение <...> пожалуй, через сотню лет историк русской революции укажет пальцем, как гвоздевый сапог наступил на лирический мизинчик питерской барыни, которая немедленно же показала, какая под декадентски-мистически-эротически-христианнейшей оболочкой скрывается натуральная собственническая ведьма. И вот, этой натуральной ведьмистостью стихи Зинаиды Гиппиус возвышаются над другими, более совершенными, но "нейтральными", то есть мертвыми» (Правда. 1922. № 210, 19 сентября. С. 2).

[4] Цитата из главки «Восходы зари невосшедшего солнца» в книге Андрея Белого «"Я". Эпопея» (Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 39).

[5] У Белого: «Мы — в Боге родимся. Во Христе — умираем. И — восстаем в Святом Духе» (*Белый Андрей*. О смысле познания. Пб., 1922. С. 74). Ср. заключительную фразу романа Андрея Белого «Котик Летаев»: «Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть» (*Белый Андрей*. Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 155).

[6] Подразумевается статья «Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать» (Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 113—131), в которой Андрей Белый заявлял, что внешние условия жизни и определившаяся в пореволюционные годы общественная атмосфера губительно сказываются на его творчестве.

## А. Г. Горнфельд

### Научная глоссолалия

Впервые: Парфенон. Сб. 1. СПб., 1922. С. 61—70. Вошло в книги А. Г. Горнфельда «Боевые отклики на мирные темы» (Л., 1924. С. 140—154), «Муки слова. Статьи о художественном слове» (М.; Л., 1927. С. 128—143). Печатается по тексту книги «Муки слова».

*Аркадий Георгиевич Горнфельд* (1867—1941) — литературный критик, литературовед, переводчик. В 1904—1918 гг. — член редакции журнала «Русское богатство»; автор многих статей по теории словесности в энциклопедиях, словарях, сборниках «Вопросы теории и психологии творчества».

[1] См.: Дракон. Альманах стихов. Вып. 1. Пг., 1921. С. 54—68. Отдельное издание «Глоссолалии. Поэмы о звуке» было осуществлено издательством «Эпоха» (Берлин, 1922).

[2] См.: «Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 2, гл. II (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 42; Т. 15. С. 530—531 — комментарий В. Е. Ветловской).

[3] Этот эпизод общения с масоном Рубановским (под этой фамилией выведен В. В. Романовский) излагает сам Аксаков в очерке «Встреча с мартинистами (Воспоминание из петербургской жизни)» (1852). См.: *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 249—252.

[4] Цитата из статьи «Глоссолалия», написанной А. Елачичем (Новый энциклопедический словарь. Т. 13. СПб.: Изд. Ф. А. Брокгауз — И. А. Ефрон, б. г. Стб. 770).

[5] Слова из письма Пушкина к П. А. Вяземскому (вторая половина мая 1826 г.).

[6] Имеется в виду книга Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. Ч. 1. Вып. 1. Физические явления в картине сектантского экстаза» (Сергиев Посад, 1908).

[7] См., например: *Whitney W. D.* The Life and Growth of Language. 1875; Language and the Study of Language. 1867; *Noiré*. Der Ursprung der Sprache. Mainz, 1877; *Wundt W.* Völkerpsychologie. Bd. 1. Die Sprache. Leipzig, 1900; Sprachgeschichte und Sprachpsychologie. Leipzig, 1901.

[8] См.: *Мандельштам Осип*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 171, 172.

[9] 1-я строка стихотворения Пушкина «На перевод Илиады» (1830): «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи».

[10] Подразумевается следующая сентенция («Плоды раздумья. Мысли и афоризмы», I, 55): «Рассуждай токмо о том, о чем понятия твои тебе сие дозволяют. Так: не зная законов языка ирокезского, можешь ли ты делать такое суждение по сему предмету, которое не было бы неосновательно и глупо?» (*Козьма Прутков*. Полн. собр. соч. М.; Л., 1965. С. 127 («Библиотека поэта». Большая серия)).

[11] Подразумевается фраза Евдоксии Кукшиной («Отцы и дети; гл. XIII) в ответ на вопрос Базарова: «Зачем в Гейдельберг?» — «Помилуйте, там Бунзен!» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7. С. 64).

## Валерий Брюсов

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Глоссалолия. Поэма о звуке. Берлин, 1922

Впервые: Печать и революция. 1923. Кн. 3. С. 245—246. Перепечатано по тексту первой публикации в кн.: *Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894—1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Составители Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. Вступ. статья и комментарии Н. А. Богомолова. М., 1990. С. 628—630.

На титульном листе рецензируемой книги допущена опечатка (правильное заглавие: «Глоссолалия»), которая воспроизводится и повторяется без коррективов в тексте Брюсова.

[1] Речь идет об издании (в примечании Андрея Белого, отсылающем к нему (с. 51), указанном библиографически неточно): *Pape W., Dr.* Wörterbuch der griechischen Eigennamen, 3—4. Band des Handwörterbuchs der griechischen Sprache, in vier Bänden, 3. Aufl., neu bearbeitet von Dr. Gustav Eduard Benseler. Braunschweig, 1884. См.: *Belyj Andrej*. Glossolalie. Glossolalia. Глоссолалия / Russische Originalfassung mit deutscher und englischer Übersetzung... Mit Anmerkungen und einer Einführung von Thomas R. Beyer, Jr. / Herausgegeben von Taja Gut. Dornach, 2003. S. 110.

[2] Статья Брюсова под таким заглавием в журнале «Печать и революция» не появилась. Вероятно, речь идет о статье, опубликованной посмертно под заглавием «Синтетика поэзии» (Проблемы поэтики. Сб. статей под ред. В. Я. Брюсова. М.; Л., 1925. С. 3—30). См.: *Брюсов Валерий.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 557—570, 643—644 (примечания Д. Е. Максимова и Р. Е. Помирчего).

[3] Неточно излагаются начальные строки сонета А. Рембо «Гласные» (1883); у Рембо: «И — красный, У — зеленый».

## К. Мочульский

### Новое учение Андрея Белого

Впервые: Звено (Париж). 1923. № 2, 12 февраля. Перепечатано в кн.: *Мочульский Константин.* Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты / Составление, предисловие, примечания С. Р. Федякина. Томск, 1999. С. 207—210.

*Константин Васильевич Мочульский* (1892—1948) — филолог-романист, историк русской литературы, литературный критик, переводчик. Окончил в 1914 г. историко-филологический факультет Петербургского университета, с 1917 г. — приват-доцент кафедры романо-германской филологии историко-филологического факультета Петроградского университета. С 1920 г. в эмиграции в Болгарии, с 1922 г. — в Париже. Автор монографии «Андрей Белый», опубликованной посмертно (Париж: YMCA-Press, 1955). См.: *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997.

[1] Предисловие к рецензируемой книге («Будем искать мелодии») начинается словами: «Эта маленькая тетрадь — поиски формы; и я не придаю ей никакого значения <...>» (*Белый Андрей.* После разлуки. Берлинский песенник. Пб.; Берлин, 1922. С. 9).

[2] См.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пб.: Опояз, 1922.

[3] Графические обозначения ритмических фигур, используемые Андреем Белым в стиховедческих статьях книги «Символизм» («малый угол», «малая корзина», «квадрат», «прямоугольник», «крыша», «крест», «ромб» и т. д.).

[4] «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» — статья Андрея Белого, опубликованная в альманахе «Скифы» (сб. 1. Пг., 1917. С. 155—212).

## Николай Бердяев

### Мутные лики

Впервые: София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Т. 1. Берлин: Обелиск, 1923. С. 155—160. Перепечатано в кн.: *Бердяев Николай.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Вступ. статья, составление, примечания Р. А. Гальцевой. М., 1994. Т. 2. С. 447—455.

[1] Статья написана по выходе в свет глав I—V «Воспоминаний о Блоке» Андрея Белого в берлинском журнале «Эпопея» в 1922 г. (№ 1, 2); последующие главы VI—IX были опубликованы в № 3, 4 «Эпопеи» в 1922—1923 гг.

[2] Начальные строки стихотворения Лермонтова «Предсказание» (1830).

[3] «Краткая повесть об антихристе» входит в состав «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900) Вл. Соловьева.

[4] Цитата из стихотворения «Das Ewig Weibliche. Слово увещательное к морским чертям» («Черти морские меня полюбили...», 1898). См.: *Соловьев Владимир*. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 121 («Библиотека поэта». Большая серия).

[5] Имеется в виду С. П. Хитрово, предмет единственной глубокой любви Вл. Соловьева (см.: *Соловьев С. М.* Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977. С. 203—211). К какому первоисточнику восходят слова Бердяева о «жутких остротах» Соловьева по адресу С. П. Хитрово, неясно.

[6] Переписка Вл. Соловьева с А. Н. Шмидт завязалась в марте 1900 г., по получении большого письма от Шмидт с изложением ее верований и идей Третьего Завета; их личная встреча состоялась 30 апреля 1900 г. См.: Там же. С. 399—401; *Булгаков С. Н.* Тихие думы. М., 1916. С. 71—114 (статья «Владимир Соловьев и Анна Шмидт»).

[7] См.: *Белый Андрей*. «Эпопея» // Эпопея. 1922. № 1. С. 10, 14.

## Иванов-Разумник

Вершины. Александр Блок. Андрей Белый
<фрагменты>

Книга Иванова-Разумника «Вершины. Александр Блок. Андрей Белый» (Пг.: Колос, 1923) содержит 9 статей. В нашу подборку не входят 4 статьи из нее, посвященные А. Блоку («Роза и Крест», «Испытание в грозе и буре», «Памяти Александра Блока», «Надписи на книгах»).

Предисловие «Вершины» и статьи «К истории текста “Петербурга”» и «Петербург» впервые опубликованы в книге «Вершины».

Статья «Андрей Белый» впервые — в кн.: Русская литература XX века / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1916. Т. 3. Ч. 2 <Кн. 7>. С. 13—64; под заглавием «Пылающий» — в кн.: *Иванов-Разумник*. Александр Блок. Андрей Белый. Пб.: Алконост, 1919. С. 28—118.

Статья «Весть весны» впервые (как часть статьи «Россия и Иония»): Наш путь. 1918. № 2, май. С. 136—143; в составе того же текста — в кн.: *Иванов-Разумник*. Россия и Иония. Берлин: Скифы, 1920. С. 33—59. Под заглавием «Весть весны» впервые: *Иванов-Разумник*. Александр Блок. Андрей Белый. Пб.: Алконост, 1919. С. 164—179.

*Иванов-Разумник* (наст. имя Разумник Васильевич Иванов; 1878—1946) — литературный критик, публицист, журналист, историк русской

литературы и общественной мысли; выразитель идей «неонародничества», в годы революции обосновывал идейно-максималистские позиции «скифства», которые во многом разделял Андрей Белый. В 1913 г. Иванов-Разумник активно содействовал публикации в сборниках «Сирин» романа «Петербург», дал ему высокую оценку в статье «Восток или Запад?» (Русские ведомости. 1916. № 102, 4 мая). В предреволюционные годы завязались тесные дружеские отношения Андрея Белого и Иванова-Разумника, скрепленные идейной близостью и общими культурно-организационными начинаниями (совместная работа в Вольной философской ассоциации в начале 1920-х гг.). История их взаимоотношений подробно отражена в кн.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публикация, вступ. статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. Подготовка текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб.: Atheneum — Феникс, 1998.

Своими впечатлениями от книги «Вершины» Андрей Белый поделился с Ивановым-Разумником в письме от 3 ноября 1923 г.: «...перед самим отъездом из Берлина А. А. Шрейдер показал мне изумительное Ваше исследование о моем "Петербурге"; читал, изучал его,— изумлялся: и тем большим выводам, которые явствуют из этой статьи, и той изумительной, филигранной и трудной работе, которую произвели Вы и которая является совершенно единственной и исключительной во всей русской критике; здесь изумительное сочетание интуиции, проникновения с деталями формального метода, преодоление его изнутри; и мне радостно, что эта огромная, замечательная работа посвящена "Петербургу". Спасибо, горячее спасибо Вам: не говорю уже, сколькое о себе я узнал из Вашего анализа» (Там же. С. 249). В письме к Иванову-Разумнику от 18 ноября 1923 г. Белый возвращается к той же теме: «...я бесконечно растроган, почти потрясен Вашей изумительной по выводам, столь полной любви ко мне, столь тщательной и кропотливой работой, посвященной редакциям "Петербурга"; читал, изумлялся, почти потрясался; и мне казалось (это не потому, что Вы писали обо мне), что этой статьей о "*Петербурге*" Вы открываете совершенно новую эру в науке о подходе к худож<ественным> произведениям; Ваше исследование о "Петербурге" — единственное произведение во всей русской критической литературе (русской ли?)» (Там же. С. 256).

[1] Цитата из стихотворения Бальмонта «Вершины» («Вершины белых гор...», 1898) (*Бальмонт К.* Горящие здания. Лирика современной души. М., 1900. С. 199).

[2] Над философской поэмой «Так говорил Заратустра» Ницше работал с августа 1881 до января 1883 г., помрачение сознания Ницше наступило после апоплексического удара 3 января 1889 г.

[3] Т. е. путеводители — по имени фирмы немецкого издателя Карла Бедекера (1801—1859), основавшего издательство путеводителей по различным городам и странам.

[4] Эта статья («Роза и Крест. (Поэзия А. Блока)») была впервые опубликована в журнале «Заветы» (1913. № 10. Отд. II. С. 114—125).

[5] Цитируются стихотворение Лермонтова «Из Гёте» («Горные вершины...», 1840) и его немецкий первоисточник — первые строки второй «Ночной песни странника» («Wanderers Nachtlied», 1780) Гёте.

[6] Цитата из стихотворения «Кольцо» («И ночь, и день бежал. Лучистое кольцо...», 1907) (*Белый Андрей*. Урна. Стихотворения. М., 1909. С. 96).

[7] «Так говорил Заратустра», ч. 3, «Странник». Ср. в переводе Ю. М. Антоновского: *Ницше Фридрих*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 109.

[8] Неточная цитата из посвящения («Сыну моему Александру», 1855) к книге «С того берега». См.: *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 7.

[9] Цитата из стихотворения «Кольцо» (см. выше, примеч. 5).

[10] Заключительная строфа стихотворения «Я живу в темной пещере...» (1902). См.: *Сологуб Федор*. Стихотворения. Л., 1975. С. 267 («Библиотека поэта». Большая серия).

[11] Речь идет о «Собрании стихотворений» Андрея Белого, подготовленном к печати в издательстве «Сирин» в 1914 г. и оставшемся неопубликованным в связи с прекращением деятельности издательства. Макет издания на протяжении ряда лет хранился у Иванова-Разумника (бывшего в «Сирине» основным литературным редактором), затем возвращен Андрею Белому, который передал его в 1932 г. вместе с другими своими рукописями на государственное архивное хранение. Издание было осуществлено лишь в новейшее время; см.: *Белый Андрей*. Собрание стихотворений 1914 / Издание подготовил А. В. Лавров. М.: Наука, 1997 (серия «Литературные памятники»).

[12] Четыре приведенных выше стихотворных строки относятся, соответственно, к четырем указанным стихотворениям, входившим в корпус «сиринского» «Собрания стихотворений». Первое из них («Не страшно») в макете этого издания отсутствует: видимо, Белый изъял его, после того как Иванов-Разумник опубликовал свою статью. Стихотворение «Не страшно» («Боль сердечных ран...», 1900) было впервые опубликовано в «Золоте в лазури» (М., 1904. С. 113—114).

[13] Веста (римск. миф.) — богиня священного очага городской общины, курии, дома. Жрицы Весты — весталки — поддерживали в очаге храма Весты постоянный огонь как символ государственной надежности и устойчивости.

[14] Датировка — из книги Андрея Белого «Арабески». Статья «Фридрих Ницше» была опубликована в № 7—9 журнала «Весы» за 1908 г.

[15] Очерк «Радес» был опубликован в двух изданиях «Путевых заметок» Андрея Белого — «Офейра. Путевые заметки. Ч. I» (М., 1921) и «Путевые заметки. Том I. Сицилия и Тунис» (Берлин, 1922).

[16] Цитата из стихотворения «Телеграфист» («Окрестность леденеет...», 1906). См.: *Белый Андрей*. Собрание стихотворений 1914. С. 165.

[17] Цитата из стихотворения «Заброшенный дом» («Заброшенный дом...», 1903). См.: Там же. С. 54.

[18] Под этим заглавием в «Собрании стихотворений 1914» (С. 59—60) помещено стихотворение «Я — в свисте временных потоков...», впервые опубликованное под заглавием «В. Я. Брюсову» (Альманах книгоиздательства «Гриф». М., 1903. С. 44) и под заглавием «Маг» — в «Золоте в лазури» (С. 123).

[19] Это четверостишие, заключительное в стихотворении «Встреча» (у Иванова-Разумника неверное прочтение: «черный морок»; в автографе: «горный морок»), было зачеркнуто автором. См.: *Белый Андрей*. Собрание стихотворений 1914. С. 369.

[20] «Пришедший. Отрывок из ненаписанной мистерии» Андрея Белого был опубликован в кн.: Северные цветы. III альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1903. С. 2—25.

[21] Цитаты из очерка «Владимир Соловьев. Из воспоминаний» (*Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. II. С. 350, 349).

[22] См.: *Белый Андрей*. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 170.

[23] Неточно приводятся строки из стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» («Art poétique, 1874); 2-я из цитируемых строк в оригинале: «De la musique encore et toujours!». В переводе В. Брюсова: «О музыке на первом месте!», «О музыке всегда и снова!», «Все прочее — литература!» (Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 348—351).

[24] Условное сокращение здесь подразумевает: «Северная симфония (1-я героическая)», часть I, абзац 7 первого фрагмента. См.: *Белый Андрей*. Симфонии. Л., 1991. С. 38.

[25] Излагаются следующие положения указанной статьи: «...в себе самих умеем мы переживать не только всю полноту окружающей действительности, но и всю полноту *недействительностей*, ведомых нам из поэтических сказок, религиозных мифов и так ясно нам теперь говорящей мистики <...> в этих неведомых, несказуемых чувствах открывается перед нами мир трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств» (*Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 149).

[26] См.: Там же. Т. I. С. 243.

[27] Неточно цитируются слова Городничего («Ревизор», действие 5, явление VIII). См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. <Л.>, 1951. Т. 4. С. 94.

[28] Подразумевается: последнее стихотворение в разделе «1903 год» из «Собрания стихотворений 1914» (в двух частях: «1. На сердце безумное что-то...», «2. Все было в дому зажжено...»); оно представляет собой переработанную и сокращенную редакцию стихотворения в двух частях «Забота» из «Золота в лазури» (С. 240—242). В приводимой редакции стихотворение было впервые опубликовано в составе данной статьи Иванова-Разумника.

[29] Рецензия Андрея Белого на роман А. Ремизова «Пруд» (СПб., 1908) была опубликована в журнале «Весы» (1907. № 12. С. 54—56).

[30] См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 427.

[31] Из этих слов правомерно заключить, что приводимое ниже стихотворение «Видение» («Из-за дальних вершин...»), впервые опубликованное в «Золоте в лазури» (с. 244—245) как 2-я часть цикла «Блоку», открывало «Собрание стихотворений 1914», — однако впоследствии оно было изъято автором из состава этой книги (ср. выше примеч. 11).

[32] Цитаты из «лирического отрывка в прозе» «Видение», впервые опубликованного в «Золоте в лазури» (с. 177—178) и, как и вышеприведенное стихотворение, входившего в «Собрание стихотворений 1914» (ср. выше примеч. 11, 30).

[33] Это стихотворение, впервые опубликованное в «Золоте в лазури» (с. 225), также было впоследствии изъято из «Собрания стихотворений 1914» (ср. выше примеч. 11, 30, 31).

[34] См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 255, 256.

[35] См.: Там же. С. 295.

[36] См.: Студент-естественник. По поводу книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». Отрывок из письма // Новый Путь. 1903. № 1. С. 155—159.

[37] См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 370.

[38] Неточная цитата. См.: Там же. Т. I. С. 326.

[39] В этой последовательности стихотворения помещены в «Собрании стихотворений 1914» (С. 94—98).

[40] Это первоначальное заглавие зафиксировано в автографе переработанной редакции стихотворения «Не тот» в «Собрании стихотворений 1914» (С. 381).

[41] Герой одноименной драматической поэмы Г. Ибсена (1867).

[42] См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 97.

[43] Контаминация сокращенных цитат. См.: Там же. С. 252—253.

[44] См.: Там же. С. 291, 292.

[45] Цитата из статьи «Апокалипсис в русской поэзии» (см.: Там же. Т. I. С. 386).

[46] Подразумевается фрагмент из статьи «Театр и современная драма»: «Почему хоровод в любом селе не орхестра? О бедная Россия, — ее грозят покрыть орхестрами, когда она издавна ими покрыта. Выйдите под вечер погулять на деревню — и вы встретитесь и с хоровым началом, и с коллективным творчеством... нецензурных слов. <...> Россию собираются покрыть орхестрами, когда ее давно пора избавить от этих орхестр» (Там же. Т. II. С. 32).

[47] Заключительные строки этого стихотворения («Не мирового ль там хаоса / Забормотало колесо?» — *Белый Андрей*. Пепел. СПб., 1909. С. 106) в машинописном его тексте, включенном в макет «Собрания стихотворений», Белый сопроводил припиской: «Последние *две строки* прошу зачеркнуть. А. Б.» (*Белый Андрей*. Собрание стихотворений 1914. С. 395).

[48] Белый приехал в Петербург утром 9 января 1905 г. Об этом он пишет в статье «Луг зеленый» (см.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. I. С. 253).

[49] См.: Там же. С. 253, 258.

[50] Строки из стихотворения «Смерть» («Кругом крутые кручи...», 1908); см.: *Белый Андрей*. Урна. С. 40—41.

[51] Цитата из стихотворения «Родина» («Те же росы, откосы, туманы...», 1908) (*Белый Андрей*. Пепел. С. 67).

[52] «Глухая Россия» — заглавие раздела в книге Андрея Белого «Стихотворения» (Берлин; Пб.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1923. С. 115—165).

[53] Сокращенная цитата из статьи «Отцы и дети русского символизма» (см. выше, примеч. 43).

[54] См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 249.

[55] Имеется в виду статья «О научном догматизме» (1904). См.: *Белый Андрей*. Символизм. С. 11—19.

[56] Эта статья была впервые опубликована в книге Андрея Белого «Символизм» (С. 1—10).

[57] Подразумевается образ из заключительной строки стихотворения Баратынского «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..» (1840): «Но пред тобой, как пред нагим мечом, / Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная».

[58] Сокращенная цитата. См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. I. С. 236.

[59] Пересказ и контаминация сокращенных цитат. См.: Там же. Т. II. С. 149—150, 166.

[60] Подразумеваются, соответственно, марбургская и фрейбургская школы неокантианства.

[61] См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 105.

[62] См.: Там же. С. 240.

[63] Речь идет о трех рецензиях Вл. Соловьева на три, соответственно, выпуска сборника «Русские символисты» (М., 1894—1895), опубликованных в «Вестнике Европы» (1894. № 8; 1895. № 1; 1895. № 10. Подпись: Вл. С.); последняя рецензия завершается тремя стихотворными пародиями Соловьева на образцы символистского творчества. См.: *Соловьев Владимир*. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 270—280.

[64] Правильно: «Hic Rhodus, hic salta» — «Здесь Родос, здесь прыгай» (*лат.*). Выражение восходит к басне 33-й Эзопа «Хвастливый пятиборец»: некий пятиборец хвастался, что «в других городах совершил он множество подвигов и на Родосе сделал такой прыжок, какого не делывал ни один олимпийский победитель; подтвердить это вам могли бы все, кто там были, если бы они приехали сюда. Но на это один из присутствующих ему возразил: "Дорогой мой, если ты правду говоришь, зачем тебе подтверждения? Вот тебе Родос, тут ты и прыгай!"» (Басни Эзопа. М., 1968. С. 73 (серия «Литературные памятники»). Перевод М. Л. Гаспарова).

[65] Заграничная поездка, в ходе которой произошла первая встреча Андрея Белого с Р. Штейнером (Кёльн, 6—7 мая 1912 г.), не была предпринята специально с этой целью, однако под воздействием лекции Штейнера и общения с ним Белый решил пройти путь антропософского «ученичества».

[66] «Тайная доктрина» («The secret doctrine», vol. 1—2. London, 1888; vol. 3 —1897) — основной труд Е. П. Блаватской, дающий свод ее теософских представлений о мире.

[67] Контаминация цитат — начальной строфы стихотворения «Панмонголизм» (1894) и заключительной строфы стихотворения «Ex oriente lux» («“С Востока свет, с Востока силы!”...», 1890). См.: *Соловьев Владимир*. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 104, 81 («Библиотека поэта». Большая серия). 1-я строка стихотворения «Панмонголизм» у Соловьева: «Панмонголизм! Хоть слово дико»; Иванов-Разумник приводит ее в том варианте, который взят эпиграфом к стихотворению Блока «Скифы» (1918). См.: *Долгополов Л. К., Миллер О. В.* «Имя» или «слово»? // Русская литература. 1980. № 3. С. 218.

[68] Эта антивоенная статья Иванова-Разумника распространялась в 1915—1916 гг. в гектографированных копиях, впервые опубликована в альманахе «Скифы» (сб. 1. <Пг.>, 1917. С. 261—304).

[69] Подразумеваются впечатления Аркадия Долгорукого от петербургского утра («Подросток», ч. 1, гл. 8, I): «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 113).

[70] Слова Кириллова в «Бесах» (ч. 3, гл. 6, II): «...самые законы планеты ложь и диаволов водевиль» (Там же. Т. 12. Л., 1974. С. 471).

[71] Имеется в виду глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых» (ч. 4, кн. 11, гл. IX).

[72] Гротескный персонаж «четвертой симфонии» Андрея Белого «Кубок метелей», прообразом которого послужил Георгий Чулков.

[73] Имеется в виду рецензия Белого на четвертый сборник рассказов З. Н. Гиппиус «Алый меч» (СПб., 1906), включающий рассказ «Suor Maria». См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II. С. 397.

[74] См.: Там же. Т. I. С. 310, 311.

[75] Контаминация сокращенных цитат из статьи «Эмблематика смысла» (Там же. С. 85, 86).

[76] Тот же ход рассуждений на тему об «Альционе» — в письме Иванова-Разумника к Андрею Белому от 13/26 августа 1915 г. См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 54.

[77] Это стихотворение, цитируемое по макету «Собрания стихотворений», до выхода в свет статьи Иванова-Разумника не было опубликовано. См.: *Белый Андрей*. Собрание стихотворений 1914. С. 310, 439.

[78] Пилатовский вопрос: «Что есть истина» (Ин. XVIII, 38).

[79] До выхода в свет статьи Иванова-Разумника это стихотворение («Мне снились: и море, и горы...») было опубликовано в журнале «Заветы» (1914. № 5. Отд. I. С. 1—2).

[80] Заключительная строфа стихотворения «Из-за дальних вершин...» (см. выше, примеч. 30).

[81] По макету «Собрания стихотворений» это стихотворение впервые было опубликовано в составе данной статьи Иванова-Разумника. См.: *Белый Андрей*. Собрание стихотворений 1914. С. 309, 439.

[82] Имеется в виду фрагмент 307 книги Ницше «Странник и его тень» («Der Wanderer und sein Schatten») — 2-й части 2-го тома «Человеческого, слишком человеческого». См.: Nietzsche's Werke. Bd. III. Menschliches, Allzumeschliches, Zweiter Band. Leipzig, 1899. S. 358.

[83] Полное собрание сочинений П. А. Вяземского в 12 томах было издано в 1878—1896 гг. Имеется в виду дневниковая запись Вяземского от 19 декабря 1830 г. о Пушкине: «...привел в порядок и 9 главу Онегина, ею и кончает; из 10-й, предполагаемой, читал мне строфы о 1812 годе и следующих славная хроника <...>» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1896. Т. 9. С. 152).

[84] «Скверный анекдот» — заглавие рассказа Достоевского (1862). Письмо П. Б. Струве к Андрею Белому, в котором сообщалось о редакционном решении, по-видимому, не сохранилось; вероятно, Андрей Белый в одну из встреч с Ивановым-Разумником пересказал его содержание; ср. письмо Струве к В. Я. Брюсову от 2 февраля 1912 г.: «...относительно романа Андрея Белого я пришел к совершенно категорическому *отрицательному* решению. Вещь эта абсолютно неприемлема, написана претенциозно и небрежно до последней степени. Я уже уведомил Белого о своем решении (телеграммой и письмом) <...>. Мне лично жаль огорчать Белого, но я считаю, что из расположения к нему следует отговорить его от печатания подобной вещи, в которой проблески крупного таланта утоплены в море настоящей белиберды, невообразимо плохо написанной» (ИРЛИ. Ф. 444. Ед. хр. 65). Об истории несостоявшейся публикации романа Андрея Белого в «Русской мысли» и о возможных подспудных причинах решения Струве см.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый Андрей. Петербург. Л., 1981. С. 546—558 (серия «Литературные памятники»); *Ямпольский И.* Поэты и прозаики. Статьи о русских писателях XIX — начала XX в. Л., 1986. С. 345—349 («Валерий Брюсов о "Петербурге" Андрея Белого»); *Колеров М. А.* Почему П. Б. Струве отказался печатать «Петербург» А. Белого // De Visu. 1994. № 5/6. С. 86—88.

[85] Сохранившиеся начальные главы «некрасовской» («книжной») редакции романа опубликованы Л. К. Долгополовым в составе указанного выше (примеч. 84) издания «Петербурга» в серии «Литературные памятники» (С. 420—494).

[86] «Сиринская» редакция «Петербурга» (не в полном объеме текста и в дефектном виде) и отдельные листы, относящиеся к ранней стадии работы над романом, сохранились в архиве Иванова-Разумника (ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 3. Ед. хр. 23, 24, 30, 72). Ср. их характеристику в статье Л. К. Долгополова «Текстологические принципы издания» в указанном выше (примеч. 84) издании «Петербурга» (С. 626—635).

[87] Имеется в виду «Преступление Николая Летаева (Эпопея. Т. 1. Крещеный китаец. Гл. 1)» — публикация в «Записках мечтателей» (1921. № 4. С. 21—164). В 1927 г. это произведение Андрея Белого было переиздано как самостоятельный роман под заглавием «Крещеный китаец».

[88] Замысел этого исследования Ивановым-Разумником не был осуществлен.

[89] Цитаты из статьи С. Городецкого «На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба, с точки зрения мистического анархизма» (Факелы. Кн. 2. СПб., 1907. С. 193).

[90] Подразумевается авторская характеристика Германна («Пиковая дама», гл. II): «...будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее* <...>»; ср. слова Германна в гл. I: «Игра занимает меня сильно, но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».

[91] Цитата из Второй главы (1911) поэмы «Возмездие». См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 5. С. 47.

[92] Цитаты из Второй главы «Возмездия» — в редакции текста, контаминировавшей беловые и черновые строки (*Блок Александр.* Собр. соч. Л., 1933. Т. 5. С. 76—79). Ср.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 46—47, 244—245.

[93] См.: «Подросток», ч. 1, гл. 8, I (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 113).

[94] Строки из «Медного всадника» (ч. 2): «Евгений вздрогнул. Прояснились / В нем страшно мысли».

[95] Последующие цитаты взяты из дневниковых записей Андрея Белого «К материалам о Блоке», хранившихся в архиве Иванова-Разумника (уцелели не полностью и в дефектном виде). См.: Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1982. Кн. 3. С. 806—807; *Белый Андрей.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 464—465.

[96] Реплика Полония в акте 2-м (сцена 2-я) «Гамлета» Шекспира.

[97] В статье второй «Сочинения Пушкина. Изд. П. В. Анненкова» (1855) Чернышевский в результате подсчетов ударений по прозаическим текстам пришел к выводу о том, что «ямб и хорей, требующие в 30 слогах 15 ударений, далеко не так естественны в русском языке, как дактили, амфибрахии, анапесты, требующие в 30 слогах 10 ударений», и что, следовательно, «трехсложные стопы <...> гораздо естественнее в русском языке, нежели ямб и хорей» (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 471—472).

[98] Строка из стихотворения Лермонтова «Дума» («Печально я гляжу на наше поколенье!..», 1838).

[99] Цитаты из песни 3-й поэмы Пушкина «Полтава» (1829).

[100] «Ты всех загадок разрешенье» — строка из стихотворения Баратынского «Тебя из тьмы не изведу я...» (1829).

[101] Формально Белый не стоял «во главе» сборников «Скифы» (1-й вышел в свет в августе 1917 г., 2-й — в декабре 1917 г.), но был в них одним из основных авторов; основную редакционно-организаторскую работу по формированию и изданию «Скифов» вел Иванов-Разумник.

[102] В иранской мифологии противостоящие друг другу божества: Ормузд (Ахурамазда, Ормазд) — верховное божество, творец мира, воплощение сил добра; Ариман (Ахриман) — верховное божество зла.

[103] Цитата из сатиры Некрасова «Газетная» («Через дым, разъедающий очи...», 1865). См.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 203.

[104] Цитата из статьи «Петербург и Москва» (1844). См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 393.

[105] Ср. позднейшее суждение Иванова-Разумника (в письме к А. Г. Горнфельду от 8 мая 1934 г.): «...есть у меня статья "Петербург" (в книге "Вершины"), на которую позволю себе сослаться и которую считаю лучшей из всех своих статей. Там твердо сказано, что "Петербург" мне всемерно враждебен. И все-таки: когда я получил его рукопись в 1912 году и прочел, то был крайне огорчен, что не мог напечатать его в "Заветах" (денег не хватало); зато приложил все усилия, чтобы он вышел в "Сирине" — и это стоило мне (и Блоку) больших трудов. В чем же дело? Роман — враждебен, а сам стараюсь как можно лучше устроить его? Загадки, конечно, тут нет никакой, ибо "высокое искусство" повелительно» (Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 233. Публикация В. Г. Белоуса и Ж. Шерона).

[106] Цитата из авторского Предисловия (1919) к «Возмездию» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 50).

[107] См.: Там же. С. 49—50.

[108] См. выше, примеч. 91.

[109] Цитата из части 1 поэмы «Медный всадник».

[110] Цитата из Первой главы «Возмездия» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 25).

[111] Цитаты из той же главы (Там же. С. 26, 30).

[112] Цитата из той же главы (Там же. С. 30).

[113] См. выше, примеч. 69.

[114] Начальные строки Второй главы «Возмездия» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 45).

[115] См.: Там же. С. 175.

[116] С памятником Петру I работы Фальконе (Медный всадник) сопоставляется конный памятник Александру III работы П. Трубецкого, установленный в 1909 г. в Петербурге на Знаменской площади.

[117] Цитата из Второй главы «Возмездия» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 46—47).

[118] См.: *Блок Александр.* Собр. соч. Л., 1933. Т. 5. С. 134. Воспроизведение автографа и полная публикация текста — в репринтном переиздании (М., 1998. С. I—VI) книги: *Блок Александр.* Двенадцать. Скифы / Предисловие Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре». СПб.: Революционный социализм, 1918.

[119] Цитата из Второй главы «Возмездия» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 47).

[120] Цитата из Пролога к «Возмездию» (Там же. С. 21—22).

[121] Цитата из Первой главы «Возмездия» (Там же. С. 25).

[122] Начальные строки 9-й главки поэмы «Двенадцать».

[123] См.: *Иванов-Разумник.* Вершины. С. 183. Статья «Испытание в грозе и буре», посвященная истолкованию «Двенадцати» и «Скифов» Блока, была опубликована в апреле 1918 г. в журнале «Наш путь» (1918. № 1. С. 131—158).

[124] С поправками и цензурными переделками, исполненными В. А. Жуковским, «Медный всадник» был впервые опубликован в «Современнике» в 1837 г. (т. 5, № 1); очищение текста от цензурных искажений нача-

лось в 1857 г. (в 7 томе сочинений Пушкина в издании П. В. Анненкова) и продолжалось почти 70 лет. См.: *Измайлов Н. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978. С. 227—237 (серия «Литературные памятники»).

[125] Имеется в виду характеристика «Пиковой дамы» в статье 11-й «Сочинения Александра Пушкина» (1846): «...собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание "Пиковой дамы" слишком исключительно и случайно. Но рассказ — повторяем — верх мастерства» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 577).

[126] Подразумеваются размышления Аркадия Долгорукого о пушкинском Германне («Подросток», ч. 1, гл. 8, I), приводимые ниже (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 113).

[127] Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» (либретто М. И. Чайковского) была впервые исполнена в Мариинском театре в Петербурге в 1890 г.

[128] См.: *Глебов Игорь.* Симфонические этюды. Пб., 1922. С. 226—227, 229—238 (статья «Пиковая дама»).

[129] Контаминация цитат из «Подростка» (ч. 1, гл. 8, I). См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 113.

[130] Имеются в виду слова Дмитрия Карамазова («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. III): «...иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны <...>» (Там же. Т. 14. Л., 1976. С. 100).

[131] См. выше, примеч. 99.

[132] Цитата из части 2-й поэмы «Медный всадник».

[133] Цитата из главы II «Арапа Петра Великого» (*Пушкин.* Полн. собр. соч. <Л.>, 1938. Т. 8. Кн. 1. С. 10).

[134] Формулировка «революция Петра» — в письме Пушкина к П. А. Вяземскому от 16 марта 1830 г. (Там же. <Л.>, 1941. Т. 14. С. 69).

[135] Цитата из части 2-й «Медного всадника».

[136] Цитата из Записки о «Двенадцати» (*Блок Александр.* Собр. соч. Л., 1933. Т. 5. С. 134).

[137] Имеется в виду комментированное издание Сочинений Пушкина (в серии «Библиотека великих писателей» издательства Брокгауза и Ефрона) под редакцией С. А. Венгерова (т. I—VI. СПб., 1907—1915).

[138] Цитата из Вступления к «Медному всаднику».

[139] Цитата из поэмы «Христос воскрес» (гл. 15).

[140] Источник цитаты не выявлен. О социализме в соотнесении с христианством М. М. Тареев писал в книге «Из истории этики. Социализм. Вып. 1. Научный социализм; его экономическое учение» (Сергиев Посад, 1913).

[141] Цитата из стихотворения Есенина «Певущий зов» (1917). См.: *Есенин Сергей.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 2. С. 26—27.

[142] Цитата из того же стихотворения (Там же. С. 26).

[143] Ин. I, 46.

[144] Полностью приведена гл. 1 поэмы «Христос воскрес».

[145] Подразумевается описание морской качки во «Фрегате "Паллада"» (т. 1, гл. II): «Что за безобразие или, пожалуй, что за красота! "Буря — прекрасно! поэзия!" — скажете вы в ребяческом восторге. <...> Может быть, оно и поэзия, если смотреть с берега, но быть героем этого представления <...> право незанимательно», и т. д. (*Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 75).

[146] «Христос воскрес», гл. 17.

[147] Там же, гл. 2.

[148] Там же, гл. 3 (неточная цитата).

[149] Неточно цитируются заключительные строки стихотворения «Проплясал, проплакал дождь весенний...» (1917). См.: *Есенин Сергей*. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 1. С. 133.

[150] «Христос воскрес», гл. 12 (весь текст).

[151] Там же, гл. 15 (весь текст).

[152] Цитата из стихотворения Хомякова «России» («Тебя призвал на брань святую...», 1854). См.: *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 137 («Библиотека поэта». Большая серия).

[153] «Христос воскрес», гл. 23 (весь текст).

[154] Заключительная строфа стихотворения «Когда в листве сырой и ржавой...» из цикла «Осенняя любовь» (1907). См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 180.

[155] Цитата из стихотворения «В снегах» («И я затянут...»), входящего в цикл «Снежная маска» (1907). См.: Там же. С. 159.

## Виктор Шкловский

### Андрей Белый

Впервые: Русский современник. 1924. № 2. С. 231—245. Печатается по тексту этого издания.

В расширенном и переработанном виде статья вошла в книгу В. Шкловского «Пять человек знакомых» (<Тифлис>: Заккнига, 1927. С. 3—41); под заглавием статьи помещены ее основополагающие тезисы: «Художественное мировоззрение писателя приводит его к известной философской системе. Система эта помогает ему создать новую форму. Форма эта начинает существовать вне первоначальной мотивировки и после того, как писатель отходит от данного философского построения». По тексту этой книги с дополнениями по рукописи и учетом позднейшей правки статья напечатана в кн.: *Шкловский Виктор*. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933) / Составление А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова. Комментарии и подготовка текста А. Ю. Галушкина. М., 1990. С. 212—239.

*Виктор Борисович Шкловский* (1893—1984) — литературовед, прозаик, критик; один из зачинателей и теоретиков формальной школы. Об-

щался с Андреем Белым в Берлине в 1922 г., дал обобщенную характеристику его индивидуального образа и творчества в Письме девятом своей книги «Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923). Анализ творчества Андрея Белого Шкловский предпринял в лекционном курсе 1919—1920 гг. (см. комментарии А. Ю. Галушкина в указанной выше книге «Гамбургский счет», с. 511), касался его также в книге «О теории прозы» (М.; Л.: Круг, 1925. С. 69, 72, 130, 132; изд. 2-е — М.: Федерация, 1929. С. 9, 86, 89—90, 93, 166—168, 205—225).

[1] Как составные части задуманной многотомной «Эпопеи» в «Записках мечтателей» печатались «Записки чудака» Андрея Белого (1919. № 1; 1921. № 2/3) и его же «Преступление Николая Летаева» («Крещеный китаец» — 1921. № 4).

[2] Неточно приводятся слова Блока в изложении К. И. Чуковского. См.: *Чуковский К.* Александр Блок как человек и поэт (Введение в поэзию Блока). Пг., 1924. С. 27—28.

[3] Неточная цитата из письма от 12 августа 1918 г., впервые опубликованного в «Записках мечтателей» (1922. № 6. С. 181—182). См.: *Блок Александр*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 514.

[4] Подразумевается «Преступление Николая Летаева».

[5] Имеется в виду главка «Лев» главы 1 «Котика Летаева»: образу Льва, отложившемуся в младенческом сознании, в реальности соответствует домашний пес-сенбернар.

[6] Об этом намерении Белый заявляет в главке «Назначение этого дневника» «эпопеи» «Я» («Записки чудака»). См.: Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 41.

[7] К работе над инсценировкой романа «Петербург» Белый приступил в начале 1924 г.; пьеса, законченная в апреле того же года и позднее переработанная в сценическую редакцию, была поставлена в МХАТ-2-м (премьера — 14 ноября 1925 г.). См.: *Белый Андрей*. Гибель сенатора (Петербург). Историческая драма / Редакция и послесловие Джона Мальмстада. Berkeley, 1986.

[8] Пожар Иоаннова Здания (Гетеанума), антропософского центра в Дорнахе (Швейцария), произошел в новогоднюю ночь 1923 г. Под воздействием этого события Андрей Белый написал статью «Гетеанум» (Дни (Берлин). 1923. № 100, 27 февраля). См. также его письмо к Е. Ю. Фехнер от 4 января 1923 г. (Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 112).

[9] Очерк «Арбат», опубликованный в журнале «Россия» (1924. № 1. С. 34—66), представляет собой главу из «берлинской» редакции книги воспоминаний Андрея Белого «Начало века».

[10] Согласно авторскому плану, «Котик Летаев» задумывался как первая часть цикла автобиографических произведений под общим заглавием «Моя жизнь»; всего предполагалось написать семь частей (см.: *Лавров А. В.* Автограф романа Андрея Белого «Котик Летаев» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 351—352). В первом издании «Котика Летаева» в сборниках «Скифы» его заглавие сопровождается пояснением: «(Первая часть романа «Моя жизнь»)».

[11] Мемуарные сочинения А. Ф. Кони были к тому времени собраны в его книге «Очерки и воспоминания» (СПб., 1906) и в четырех томах

сборников под общим названием «На жизненном пути» (Т. 1. СПб., 1912 — Т. 4. Ревель; Берлин, 1923).

[12] Неточная цитата («Война и мир», т. 2, ч. 4, гл. X), взятая эпиграфом к «Котику Летаеву». См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 10. М.; Л., 1930. С. 277.

[13] Указания страниц — по первому изданию «Котика Летаева» в альманахе «Скифы» (сб. 1. <Пг.>, 1917. С. 9—94; сб. 2. <Пг.>, 1918. С. 37—103).

[14] Имеется в виду заключительный эпизод повести Тургенева «Клара Милич (После смерти)» (1882). См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 116.

[15] Указания страниц — по первой публикации в «Записках мечтателей» (1921. № 4. С. 21—164).

[16] Подразумеваются статьи «Некрасов» Б. М. Эйхенбаума (Начала. 1922. № 2. С 158—192; *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Пб., 1924. С. 233—279), «Стиховые формы Некрасова» Ю. Н. Тынянова (Летопись Дома литераторов. 1921. № 4, 20 декабря. С. 3—4). Опубликованной работы О. М. Брика, затрагивающей указанную тему, не выявлено.

[17] Источник этого высказывания Львова-Рогачевского обнаружить не удалось.

[18] Имеется в виду прозаический цикл Горького «Заметки из дневника. Воспоминания» (Berlin, 1924); составившие его произведения предварительно публиковались в журналах «Беседа», «Красная новь», «Русский современник», «Прожектор» в 1923—1924 гг.

## Ольга Форш

### «Пропетый Гербарий»

Впервые: Современная литература. Сб. статей. Л.: Мысль, 1925. С. 31—47.

*Ольга Дмитриевна Форш* (1873—1961) — прозаик. Активно участвовала в 1920—1924 гг. в деятельности Вольной философской ассоциации (председателем Совета которой был Андрей Белый), вела (совместно с А. Л. Векслер) кружок «Творчество слова»; 24 декабря 1922 г. на 151-м заседании, посвященном творчеству Андрея Белого, выступила с докладом о «Котике Летаеве» (см.: *Иванова Е. В.* Вольная философская ассоциация. Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 57). В романе «Сумасшедший Корабль» (1930) вывела Андрея Белого в образе Инопланетного Гастролера (см.: *Милашевский В.* Вчера, позавчера... Воспоминания художника. М., 1989. С. 191).

[1] Эпизод из рассказа «Охота Каа» (1894), входящего в «Книги Джунглей» (кн. 1). См.: *Киплинг Редьярд.* Соч.: В 3 т. М., 2000. Т. 1. С. 259.

[2] Имеется в виду эпизод из части I повести Гоголя «Портрет». См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. <Л.>, 1938. Т. 3. С. 89.

[3] Пересказ и неточная цитата (*Белый Андрей.* На перевале. I. Кризис жизни. Пб., 1918. С. 25, 29—30); ср. в оригинале: «...уметь развивать

мускулы, способные приподымать меня за порог передо мною положенных стен, и мне не присущих».

[4] См.: Гёте, «Фауст», ч. 1, сцена 2 («За городскими воротами»), сцена 3 («Кабинет Фауста»).

[5] Ошибочная отсылка; подразумеваются слова Пигасова, персонажа романа «Рудин» (гл. II), передаваемые искаженно: «Я ее хватил в бок осиновым колом сзади. Она как взвизгнет, а я ей: браво! браво! Вот это голос природы, это был естественный крик» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 5. С. 212).

[6] Подразумевается мнение о том, что на исход Бородинского сражения 26 августа 1812 г. повлияла простуда Наполеона — насморк, якобы помешавший ему разгромить русскую армию; об этом идет речь у Толстого в «Войне и мире» (т. 3, ч. 2, гл. XXVIII).

[7] Формулировка восходит к подзаголовку брошюры Виктора Шкловского «Розанов. Из книги "Сюжет как явление стиля"» (<Пг.>: Опояз, 1921).

[8] «Жестокий талант» — заглавие статьи Н. К. Михайловского (1882), представляющей собой отклик на выход в свет томов II и III Полного собрания сочинений Достоевского (СПб., 1882).

[9] Эту формулировку Форш позднее использует как условное имя Андрея Белого в романе «Сумасшедший Корабль».

[10] Пьеса Ремизова «Бесовское действо над некиим мужем» была впервые опубликована в альманахе «Факелы» (кн. 3. СПб., 1908). Фраза включает также намек на скандальную историю, случившуюся на новогоднем маскараде 3 января 1911 г. на квартире у Ф. Сологуба, где Ремизов появился с обезьяньим хвостом, отрезанным от шкуры, принадлежавшей хозяйке дома (подробнее см.: *Обатнина Е. Р.* От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчества А. М. Ремизова) // Лица. Биографический альманах. Вып. 3. М.; СПб., 1993. С. 448—465).

[11] Строфа из стихотворения Пушкина «Стансы» («В надежде славы и добра...», 1826).

[12] Имеется в виду Алексей Александрович Каренин («Анна Каренина» Л. Толстого). Связь этого образа (включая отмеченную деталь) с образом Аполлона Аполлоновича Аблеухова неоднократно отмечалась критиками, писавшими о романе «Петербург».

[13] Неточная цитата из поэмы Пушкина «Медный всадник» (часть 2).

[14] См. выше, примеч. 5.

[15] Эпизод, которым начинается действие в неоконченном романе Лермонтова «Княгиня Лиговская» (гл. I).

[16] Неточная цитата из повести Гоголя «Невский проспект» (1835). См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. <Л.>, 1938. Т. 3. С. 45.

[17] Неточная цитата из романа Достоевского «Подросток» (ч. 1, гл. 8, I). См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 113.

[18] Неточная цитата из гл. IV повести «Пиковая дама».

[19] «Fioretti» — «Цветочки», анонимный сборник рассказов и легенд о Франциске Ассизском (XIV в.). См.: Цветочки святого Франциска Ассизского. Перевод А. П. Печковского. Вступ. статья С. Н. Дурылина. М.: Мусагет, 1913.

[20] «Я знал одной лишь думы власть» — строка из поэмы Лермонтова «Мцыри» (гл. 3).

## А. Векслер

«Эпопея» А. Белого (Опыт комментария)

Впервые: Современная литература. Сб. статей. Л.: Мысль, 1925. С. 48—75.

*Александра Лазаревна Векслер* (1901—?) — член-соревнователь Вольной философской ассоциации, заведующая ее канцелярией и кружками, инструктор секции Народных университетов Наркомпроса. На 150-м и 151-м открытых заседаниях Ассоциации, посвященных творчеству Андрея Белого (17 и 24 декабря 1922 г.), выступала с докладами о «Серебряном голубе» и «Эпопее» (см.: *Иванова Е. В.* Вольная философская ассоциация. Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 57); второй доклад, видимо, был положен в основу настоящей статьи. Оценка «Котика Летаева» и «Записок чудака» содержится в статье Векслер «Кризис творчества Андрея Белого» (Жизнь искусства. № 276—277, 280—281, 24, 25, 30, 31 окт.).

[1] Предмет рассмотрения — роман Андрея Белого «Крещеный китаец», впервые опубликованный под заглавием «Преступление Николая Летаева («Эпопея», т. 1. Крещеный китаец. Гл. 1)» в «Записках мечтателей» (1921. № 4. С 21—164).

[2] Статья Андрея Белого «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» была опубликована в альманахе «Скифы» (сб. 1. <Пг.>, 1917. С. 155—212).

[3] Подразумевается статья Блока «О современном состоянии русского символизма» (Аполлон. 1910. № 8; переиздана отдельной брошюрой: Пб.: Алконост, 1921).

[4] Цитата из «Записок чудака» (глава «Назначение этого дневника»). См.: *Белый Андрей*. Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. 1. С. 65.

## Владислав Ходасевич

Аблеуховы — Летаевы — Коробкины

Впервые: Современные записки (Париж). 1927. Кн. 31. С. 255—279. Вошло в кн.: *Ходасевич Владислав*. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. С. 187—218. Перепечатано в журнале «Русская литература» (1989. № 1. С. 109—118).

*Владислав Фелицианович Ходасевич* (1886—1939) — поэт, прозаик, литературный критик, историк литературы, переводчик. Был знаком с Андреем Белым с 1904 г., постоянно общался с ним в последующие годы в Москве и в Берлине в 1922—1923 гг.; написал мемуарный очерк «Андрей Белый» (*Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Воспоминания. Bruxelles, 1939. С. 61—99; *Ходасевич Владислав*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 42—67).

В некрологической статье «Памяти Ходасевича» Н. Берберова свидетельствует: «...особенным было его отношение к Андрею Белому: ни личная ссора в Берлине, в 1923 году, ни "горестное вранье" (по выражению Ходасевича) последней книги Белого — ничего не могло уничтожить или исказить ту огромную, вполне безумную, "сильнее смерти" любовь, которую он чувствовал к автору "Петербурга". Это было что-то гораздо большее, нежели любовь поэта к поэту, это был непрерывный восторг, неустанное восхищение, которое дошло всей своей силой до последних бредовых ночей Ходасевича, когда он говорил с Белым сквозь муку своих физических страданий и с ним предвкушал какую-то невероятную встречу» (Современные записки. 1939. Кн. 69. С. 259).

[1] Роман «Преступление Николая Летаева» («Крещеный китаец»), опубликованный в 1921 г. в «Записках мечтателей» (№ 4), был напечатан также в парижском журнале «Современные записки» в 1922 г. (Кн. 11. С. 65—89; Кн. 12. С. 53—68; Кн. 13. С. 98—115).

[2] Второй том «Офейры» («Путевых заметок») был написан Андреем Белым и подготовлен к печати, но при жизни автора не вышел в свет; опубликован в новейшее время (см.: «Африканский дневник» Андрея Белого / Предисловие Н. Котрелева. Публикация С. Воронина // Российский Архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв. Т. I. М., 1991. С. 327—454).

[3] Неясно, опирается ли Ходасевич в этом утверждении на слова самого Андрея Белого (нам о такого рода его намерениях ничего не известно) или лишь на собственные умозаключения о том, что за «Первым свиданием» должны последовать «второе» и «третье» — по образцу поэмы Вл. Соловьева «Три свидания», включающей три эпизода встречи автора с «Подругой Вечной».

[4] Речь идет о так наз. «берлинской» редакции воспоминаний Андрея Белого «Начало века», публиковавшейся отдельными главами в 1923—1924 гг. и в новейшее время и остающейся неизданной (в объеме всего сохранившегося текста) по сей день. В настоящее время «Начало века» (1922—1923) готовится нами к печати (по машинописному тексту из архивных фондов Андрея Белого) в серии «Литературные памятники».

[5] Подразумевается статья А. Воронского «Художественная литература 1926 г.» (Красная газета. Веч. вып. 1927, 7 января), в которой, в частности, говорилось: «Эпопея Андрея Белого "Москва" уже подверглась очень убогим и дешевым нападкам, а жаль: это высокая, большая литература. Нельзя отделываться хлесткими словечками, выписывать с подхихикиванием вырванные из контекста фразы». Обзор критических откликов на «Москву» дан в комментариях Е. А. Тоддеса в кн.: *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 518—520.

[6] Подробнее об антропософском подтексте, отразившемся в посвящении романа, см.: *Спивак М. Л.* Роман А. Белого «Москва»: экзо- и эзотерика посвящения // Литературное обозрение. 1998. № 2. С. 38—46.

[7] Обыгрываются строки из стихотворения Некрасова «Школьник» («— Ну, пошел же, ради Бога!..», 1856): «Как архангельский мужик / По своей и Божьей воле / Стал разумен и велик».

[8] Имеется в виду публикация романа в «Современных записках» (см. выше, примеч. 1); видимо, текст, напечатанный в «Записках мечтателей», остался Ходасевичу неизвестен.

## Владислав Ходасевич

<Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Крещеный китаец. М., 1927

Впервые: Современные записки. 1927. Кн. 32. С. 453—455.

[1] См. примеч. 1 к статье В. Ходасевича «Аблеуховы — Летаевы — Коробкины» (с. 982 наст. изд.).

[2] Ошибочное заключение; см. примеч. 1 и 8 к той же статье (с. 982, 983 наст. изд.).

## Б. Эйхенбаум

«Москва» Андрея Белого

Впервые: Красная газета. Веч. вып. 1926. № 273, 18 ноября. Вошло в кн.: *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет / Составители — О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес. Вступ. статья — М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес. Комментарии — Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова, А. П. Чудаков. М., 1987. С. 424—426. В этом же издании опубликована впервые по рукописи (С. 426—427) заметка Эйхенбаума «О "простых вещах" и азбучных истинах» — отклик на статью И. Оксенова «О социальном заказе, Б. Эйхенбауме и Андрее Белом» (Красная газета. Веч. вып. 1926, 1 декабря), в которой были подвергнуты резкой критике роман Андрея Белого и оценка, данная ему Эйхенбаумом.

*Борис Михайлович Эйхенбаум* (1886—1959) — историк и теоретик литературы, прозаик; один из представителей формального метода в литературоведении.

## П. М. Бицилли

О некоторых особенностях русского языка.
По поводу «Москвы под ударом» Андрея Белого

Впервые: Россия и Славянство (Париж). 1931. № 155, 14 ноября. Перепечатано: Русская речь. 1994. № 1. С. 33—37 (подготовка текста, вступ. статья и комментарии И. В. Анненковой). Вошло в кн.: *Бицилли П. М.* Избранные труды по филологии / Отв. ред. В. Н. Ярцева. Составление, подготовка текстов и комментарии — В. П. Вомперский, И. В. Анненкова. <М.>, 1996. С. 589—592.

*Петр Михайлович Бицилли* (1879—1953) — историк, филолог, литературный критик. С 1920 г. в эмиграции. К анализу творчества Андрея Белого обращался неоднократно; рецензировал, в частности, его книгу «Ритм как диалектика и "Медный всадник"» (Современные записки. 1930. Кн. 43. С. 501—503).

[1] Книга Г. Федотова «Святые Древней Руси» вышла в свет в Париже в 1931 г. См.: *Федотов Георгий*. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 198—209 (глава 13. Юродивые).

[2] Строка из стихотворения «Эпилог» («Я, гений Игорь Северянин...»): «Я повсеградно оэкранен!». См.: *Северянин Игорь*. Собрание поэз. Т. 1. Громокипящий кубок. М., 1916. С. 185.

[3] Отсылка к тому 5 издания Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» (СПб., 1881).

[4] Подразумеваются слова Дмитрия Карамазова («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. III): «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 100).

## Тициан Табидзе

### Андрей Белый

Впервые: Заря Востока (Тифлис). 1927. № 1515, 1 июля. Текст сопровожден редакционным примечанием о том, что статья печатается «в порядке обсуждения».

*Тициан Табидзе* (1895—1937) — грузинский поэт, один из организаторов символистской группы «Голубые роги». Общался с Андреем Белым во время его пребывания в Грузии в 1927—1929 гг. См.: *Magarotto Luigi*. Andrey Bely in Georgia: Seven letters from A. Bely to T. Tabidze // The Slavonic and East European Review. 1985. Vol. 63. № 3. P. 388—416; Андрей Белый и поэты группы «Голубые роги» (Новые материалы) / Публикация и примечания Павла Нерлера // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 276—282; *Цурикова Г.* Тициан Табидзе. Жизнь и поэзия. Л., 1971. С. 181—194.

[1] Обыгрывается факт опубликования наиболее развернутой версии этих воспоминаний, книги «Воспоминания о Блоке», в журнале «Эпопея» (№ 1—4), выходившем в берлинском издательстве «Геликон» в 1922—1923 гг. под редакцией Андрея Белого.

[2] См. статью Вяч. Иванова «Вдохновение ужаса» (с. 401—410 наст. изд.).

[3] Статья Альвэка «Нахлебники Хлебникова. Маяковский — Николай Асеев», в которой говорилось о присвоении указанными поэтами творческих находок Хлебникова, была опубликована в кн.: *Хлебников В.* Всем. Ночной бал; *Альвэк*. Нахлебники Хлебникова. Маяковский — Асеев. М., 1927. С. 11—14.

[4] Вероятно, подразумеваются суждения Андрея Белого об этих авторах в статье «Теория или старая баба» (1907), однако в них не содержится «осмеяния» (см.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. II. С. 248).

[5] Имеются в виду слова из письма к Луизе Коле от 27 декабря 1852 г.: «Если бы не любовь к форме, я был бы, вероятно, великим мистиком» (*Флобер Гюстав*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1956. Т. 5. С. 85. Перевод Т. Ириновой).

[6] Подразумеваются слова Сальери из «Моцарта и Сальери» Пушкина (сцена I): «Поверил / Я алгеброй гармонию».

[7] В статье «Философия творчества» (1846) Э. По, реконструируя ход своей работы над стихотворением «Ворон», заключает: «...можно сказать, что тут началось стихотворение — с конца, где и должны начинаться все произведения искусства <...>» (Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 117. Перевод В. В. Рогова).

[8] Имеются в виду высказывания в статье «О современном лиризме» (Аполлон. 1909. № 2, ноябрь): «...страшно порою становится за Андрея Белого. Господи, когда же этот человек думает? и когда он успевает жечь и разбивать свои создания?». См.: *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 367 (серия «Литературные памятники»).

[9] Неточная цитата из стихотворения Тютчева «Бессонница» («Часов однообразный бой...», 1829).

[10] Образы из стихотворения Блока «Скифы» («Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы...», 1918): «И дикой сказкой был для вас провал / И Лиссабона и Мессины!» (подразумеваются катастрофические землетрясения, разрушившие Лиссабон в XIV и XVIII в. и портовый город Мессина на Сицилии в 1908 г.).

[11] Остров к западу от побережья Малой Азии, место ссылки апостола Иоанна, где он имел видение, переданное им в Откровении (Апокалипсисе).

[12] Первоисточник этого пересказа нам обнаружить не удалось.

[13] «Цыпленки тоже хочут жить» — строка из песенки «Цыпленок жареный, цыпленок пареный...», популярной в городском фольклоре первых пореволюционных лет; эту строку, в частности, И. Эренбург поставил эпиграфом к своему роману «Жизнь и гибель Николая Курбова» (1923).

[14] Стихотворение «Скифы» датируется 30-м января (ст. ст.) 1918 г., мирный договор между Россией, с одной стороны, и Германией и ее союзниками, с другой, был подписан в Брест-Литовске 3 марта (н. ст.) 1918 г.

[15] Неточно цитируется заключительная строфа стихотворения «Родине» («Рыдай, буревая стихия...», август 1917 г.). См.: *Белый Андрей*. Звезда. Новые стихи. Пб., 1922. С. 65.

[16] Намек на статью Шкловского «Андрей Белый» (см. с. 679—696 наст. изд.), переизданную в расширенной редакции в составе книги: *Шкловский Виктор*. Пять человек знакомых. <Тифлис>, 1927 (книга включает также две статьи под общим заглавием «Эпигоны Андрея Белого» — «I. Евгений Замятин», «II. Борис Пильняк»).

## А. Воронский

### Мраморный гром (Андрей Белый)

Впервые: *Воронский А.* Искусство видеть мир. М.: Круг, 1928. С. 115—150. Вошло в кн.: *Воронский А.* Литературные портреты. Т. I. М.: Федерация, 1928. С. 17—63 (под заглавием «Андрей Белый (Мраморный гром)»). Перепечатано в кн.: *Воронский А.* Избранные статьи о литературе. М.: Художественная литература,

1982. С. 229—253; *Воронский А.* Искусство видеть мир. Портреты. Статьи / Составители Г. А. Воронская и И. С. Исаев. М.: Советский писатель, 1987. С. 73—98.

*Александр Константинович Воронский* (1884—1937) — прозаик, литературный критик, редактор; с 1905 г.— профессиональный революционер, член партии большевиков, после октября 1917 г.— член ВЦИК, делегат VIII и X съездов РКП(б). В 1921—1927 гг.— редактор первого советского «толстого» литературного журнала «Красная новь», руководитель издательства «Круг», публиковавшего в основном книги писателей, сформировавшихся до революции, и так наз. «попутчиков» из нового поколения (в этом издательстве были выпущены в свет «Москва» Андрея Белого и его книга очерков «Ветер с Кавказа»). Литературная политика Воронского, приведшая к конфликту с магистральными идеологическими установками, повлекла за собой отстранение его от участия в литературном процессе (а впоследствии — арест и расстрел). См.: *Динерштейн Е. А.* А. К. Воронский. В поисках живой воды. М., 2001.

С докладом о творчестве Андрея Белого Воронский выступал на литературном вечере «Перевала» (см.: *Воронский А.* Творчество Андрея Белого // Читатель и писатель. 1928. № 19, 12 мая).

[1] «Никто не обнимет необъятного» — неоднократно повторяемая сентенция в «Плодах раздумья. Мыслях и афоризмах» Козьмы Пруткова. См.: *Козьма Прутков.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1965. С. 121, 125, 128, 138 («Библиотека поэта». Большая серия).

[2] Согласно Гераклиту, огонь является первоэлементом, все вещи возникают из него путем разрежения и сгущения.

[3] Пс. CXXXVIII, 7: «Куда пойду от Духа Твоего, и от лица Твоего куда убегу?»

[4] Заключительная строфа стихотворения «Воспоминание» («Мы — ослепленные, пока в душе не вскроем...», 1914). См.: *Белый Андрей.* Звезда. Новые стихи. Пб., 1922. С. 43.

[5] В предисловии к «Москве под ударом» (1925) Белый оповещал: «Роман “Москва” задуман в двух томах, из которых каждый — законченное целое <...> Во втором томе я постараюсь дать картину восстания новой “Москвы” <...>. Лишь в обоих томах очертится тема моего романа» (*Белый Андрей.* Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». <М.>: Круг, 1926. С. 5).

[6] Цитата из части 3-й «Симфонии (2-й, драматической)». См.: *Белый Андрей.* Симфонии. Л., 1991. С. 159.

[7] Цитаты из стихотворения «Жертва вечерняя» (*Белый Андрей.* Золото в лазури. М., 1904. С. 236).

[8] «Сейте разумное, доброе, вечное» — строка из стихотворения Некрасова «Сеятелям» («Сеятель знанья на ниву народную...», 1876).

[9] Сокращенная цитата из § 8 статьи «Эмблематика смысла» (1909). См.: *Белый Андрей.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. I. С. 82.

[10] Цитаты из «Тезисов о Фейербахе» (1845), зафиксированных в записной книжке К. Маркса. См.: *Маркс Карл, Энгельс Фридрих.* Соч. Т. 3. М., 1955. С. 1—4.

[11] Цитата из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

[12] Приводится (без первой строфы) стихотворение «Отчаянье», открывающее книгу Андрея Белого «Пепел» (СПб., 1909. С. 13—14).

[13] Сокращенная цитата из романа «Москва» (ч. 2, гл. 2, главка 5). См.: *Белый Андрей.* Москва. М., 1990. С. 253.

[14] Цитата из романа «Москва» (ч. 1, гл. 1, главка 14). См.: Там же. С. 55.

[15] Имеется в виду ежемесячный литературный, научный и политический журнал «Русское богатство», бывший (с 1892 по 1918 г.) центром легального народничества и отстаивавший позиции реалистической литературы и ее общественного служения.

[16] «Сборники товарищества "Знание"» издавались в Петербурге в 1904—1913 гг. при деятельном участии М. Горького. Всего вышло в свет 40 сборников.

## В. Жирмунский

### По поводу книги «Ритм как диалектика» Ответ Андрею Белому

Впервые: Звезда. 1929. № 8. С. 203—208.

*Виктор Максимович Жирмунский* (1891—1971) — литературовед, лингвист, литературный критик; с 1915 г. приват-доцент (затем профессор) кафедры романо-германской филологии историко-филологического факультета Петроградского университета; член-корреспондент АН СССР (1939), академик (1965). См.: Академик Виктор Максимович Жирмунский. Биобиблиографический очерк. Изд. 3-е, испр. и доп. СПб., 2001. Труды В. Жирмунского по стиховедению собраны в посмертной книге «Теория стиха» (Л., 1975), там же — послесловие В. Е. Холшевникова «В. М. Жирмунский — стиховед» (С. 643—660).

[1] Здесь и далее в скобках указываются номера страниц книги Андрея Белого «Ритм как диалектика и "Медный всадник"» (М.: Федерация, 1929).

[2] Имеются в виду книги: *Томашевский Б.* Русское стихосложение. Метрика. Пб.: Academia, 1923; *Шенгели Георгий.* Трактат о русском стихе. Ч. 1. Органическая метрика. М.; Пг.: ГИЗ, 1923.

[3] Речь идет об «Учебнике ритма» («К будущему учебнику ритма»), корректурные листы которого сохранились в архиве издательства «Мусагет»; публикация его предполагалась в 1912 г. в журнале «Труды и дни», но не была осуществлена. «Учебник» впервые опубликован в составе работы: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. XII (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 515). Тарту, 1981. С. 119—131; там же излагается история его создания (С. 101—106). В. М. Жирмунский впервые ознакомился с «Учебником ритма» в 1970 г., по фотокопии с архивного текста, предоставленной ему авторами указанной работы.

[4] С курсом лекций «Проблемы ритма» Андрей Белый выступал в студии «Дома Искусств» в марте—апреле 1920 г.

[5] Ср. запись Андрея Белого в «Ракурсе к Дневнику» о событиях января 1925 г.: «Оппонирую проф. Жермунскому <sic!> в Гос<ударственной> Ак<адемии> Х<удожественных> Н<аук>» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 120).

[6] Подразумевается «Краткое рассуждение о русском стихосложении» Дор. Самсонова, опубликованное в «Вестнике Европы» в 1817 г. (Ч. XCIV, № 15/16).

## Ж. Эльсберг

### Творчество Андрея Белого-прозаика

Впервые: На литературном посту. 1929. № 11/12. С. 34—52. Вошло в кн.: *Эльсберг Ж.* Кризис попутчиков и настроение интеллигенции. Л.: Прибой, 1930. С. 200—244.

*Ж. Эльсберг* (наст. имя и фам. — Яков Ефимович Шапирштейн; другие псевдонимы — Я. Е. Шапирштейн-Лерс, Я. Лерс; 1901—1972) — литературовед, литературный критик; в 1920-е гг.— автор многих статей о советской литературе, печатавшихся в рапповском журнале «На литературном посту»; впоследствии — научный сотрудник Института мировой литературы им. Горького АН СССР. Рассматривал творчество Андрея Белого также в кн.: *Шапирштейн-Лерс Я.* Общественный смысл русского литературного футуризма (Нео-народничество русской литературы XX века). М., 1922. С. 27—32; опубликовал рецензию на книгу Андрея Белого «На рубеже двух столетий» (На литературном посту. 1930. № 5/6. С. 117—118).

[1] См. с. 515 наст. изд.

[2] Цитата из рецензии на кн.: *Белый Андрей.* Возврат. Повесть. Берлин: Огоньки, 1922 (Печать и революция. 1923. Кн. 1. С. 223).

[3] Имеется в виду статья «Андрей Белый», помещенная в указанной книге В. Шкловского (С. 3—41).

[4] Постановка пьесы Андрея Белого «Москва» (1927) — инсценировки одноименного романа — в театре Мейерхольда не состоялась. Подробнее см.: *Николеску Татьяна.* Андрей Белый и театр. М., 1995. С. 137—169; *Белый А.* Москва. Драма в пяти действиях / Предисловие, комментарии и публикация Т. Николеску. М., 1997.

[5] Премьера «Ревизора» Гоголя в постановке Мейерхольда состоялась в Гос. театре имени Мейерхольда 9 декабря 1926 г. Анализ этой постановки Белый дал в статье «Гоголь и Мейерхольд» (в сб.: Гоголь и Мейерхольд. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 9—38) и позднее в исследовании «Мастерство Гоголя» (М.; Л., 1934. С. 314—320).

[6] Подразумевается книга К. Чуковского «Маленькие дети: Детский язык. Экикики. Лепые нелепицы» (Л., 1928). Третье переработанное издание ее вышло в свет в 1933 г. под заглавием «От двух до пяти», в последующие годы эта книга многократно переиздавалась.

[7] См. об этом с. 447—449, 953 наст. изд.

[8] См. с. 514 наст. изд.

[9] См. с. 515 наст. изд.

[10] Статья Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1919) впервые была опубликована отдельным изданием (Пг.: Опояз, 1921). См.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198—226, 483—489 (комментарии А. П. Чудакова).

[11] Цитата из романа «Москва» (ч. 1 — «Московский чудак», гл. 1, главка 2). См.: *Белый Андрей.* Москва. М., 1990. С. 25.

[12] Неточная цитата из статьи И. Лежнева «Где же новая литература?» (Россия. 1924. № 1 (10). С. 193).

[13] См. с. 490—492 наст. изд.

[14] См.: *Переверзев В. Ф.* Творчество Достоевского. (Критический очерк). М., 1912. С. 84—98.

[15] Эта концепция была развита в статье Воронского «Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях)», впервые опубликованной в журнале «Красная новь» в 1923 г. (№ 5). См.: *Воронский А.* Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М., 1987. С. 363—396.

[16] См. с. 766 наст. изд.

[17] Имеется в виду кн.: *Фишер-Дедуа, д-р.* Сон и сновидения / Пер. с нем. Е. Малкиной. Л.; М.: Петроград, 1925.

[18] Сокращенная цитата из статьи Б. Грифцова (подписанной криптонимом: Б. Г.) «Роман Андрея Белого» (София. 1914. № 3. С. 99).

[19] См. с. 511 наст. изд.

[20] См.: Стенографический отчет расширенного заседания редплана 29 сентября 1928 г. // Пятилетний перспективный план издания классиков. 1928—1932. (Гос. изд-во). М., 1928. С. 59. В той же речи Раскольников предложил исключить из издательского плана «Петербург» Андрея Белого, наряду с «Мелким бесом» Ф. Сологуба (С. 58—59).

[21] См.: *Гроссман-Рощин И. С.* Тезисы о биографическом элементе в марксистском литературоведении // На литературном посту. 1928. № 17. С. 25.

[22] См.: *Горбачев Георгий.* Современная русская литература. Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей. <Л.>: Прибой, 1928. С. 24, 26.

[23] Имеется в виду статья Н. Я. Берковского «О “Москве” Андрея Белого» (Жизнь искусства. 1926. № 49 (1128), 7 декабря. С. 6—7).

[24] См.: *Горбачев Георгий.* Современная русская литература. С. 27.

[25] См. с. 777—779 наст. изд.

[26] Книга В. Шкловского «Материал и стиль в романе Л. Толстого “Война и мир”» (М.: Федерация, 1928).

[27] См. в наст. изд. (с. 977) вступительную часть комментария к статье В. Шкловского «Андрей Белый».

[28] См. выше, примеч. 14. Книга В. Ф. Переверзева «Творчество Гоголя» вышла в свет в 1914 г.

[29] Имеются в виду статьи, опубликованные в кн. «Литературоведение. Сб. статей под ред. В. Ф. Переверзева» (М.: ГАХН, 1928): «Стиль ранних рассказов Горького. (Опыт анализа)» И. М. Беспалова (С. 273—347) и «"Демон" Лермонтова как явление стиля» У. Р. Фохта (С. 107—146).

[30] Речь идет о статье «О формальном методе в искусстве» Н. Бухарина (Красная новь. 1925. № 3) и отклике на нее в статье У. Фохта «Проблематика современной марксистской истории литературы» (Печать и революция. 1927. Кн. 2. С. 78—92); приводимая цитата — на с. 86.

[31] См.: *Григорьев М.* Критические заметки о «литературоведении» В. Ф. Переверзева // На литературном посту. 1928. № 23. С. 23.

[32] См.: *Шмит Ф. И.* Предмет и границы социологического литературоведения. Л.: Academia, 1927.

[33] См.: *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. М., 1914. С. 20—21.

[34] См.: Там же. С. 63.

[35] См.: Там же. С. 38.

[36] См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. <Л.>, 1940. С. 248—249.

[37] См.: Там же. Т. 2. <Л.>, 1937. С. 186.

[38] Неточная цитата (см.: Там же. Т. 1. С. 203).

[39] Заключительная часть главы XI 1-го тома «Мертвых душ» (Там же. Т. 6. <Л.>, 1951. С. 247).

[40] См.: Там же. Т. 3. <Л.>, 1938. С. 239.

[41] См.: Там же. С. 222.

[42] Цитата из романа «Москва» (ч. 1, гл. 1, главка 2). См.: *Белый Андрей*. Москва. С. 25.

[43] См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 12.

[44] См.: Там же. С. 55.

[45] Цитата из статьи «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» — характеристика Коробочки. См.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 203.

[46] См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 19.

[47] См.: Там же. С. 163—164.

[48] Роман Б. Келлермана «Девятое ноября» («Der 9. November») вышел в свет в 1920 г.; «Петербург» Андрея Белого появился в немецком переводе в 1919 г. (*Belyj Andrej*. Petersburg / Autorisch. Übersetzung aus dem Russischen von Nadja Strasser. München: Georg Müller, 1919).

[49] Контаминация цитат и пересказ. См.: *Белый Андрей*. «Одна из обителей царства теней». Л., 1924. С. 36.

[50] См.: *Белый Андрей*. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 54.

[51] Неточная и сокращенная цитата (см.: Там же. С. 130).

[52] Неверное сообщение; подмосковное имение Шахматово было куплено дедом Блока по материнской линии, А. Н. Бекетовым, в 1875 г. (см. подробнее в книге М. А. Бекетовой «Шахматово. Семейная хроника»: *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 349).

[53] См. с. 929 наст. изд.

## Николай Оцуп

### Об Андрее Белом
### К 50-летию со дня рождения

Впервые: Числа (Париж). 1930/31. Кн. 4. С. 212—214. Перепечатано в кн.: *Оцуп Николай*. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о писателях / Составление, вступ. статья Л. Аллена. Комментарии Р. Тименчика. СПб.; Дюссельдорф: «Logos» — «Голубой всадник», 1993. С. 528—532.
Статья перепечатана (под заглавием «Андрей Белый», с добавлением мемуарного фрагмента) после смерти Белого в том же издании (1934. Кн. 10. С. 235—240) со следующим вступительным фрагментом:
«О мертвых ничего, кроме хорошего.
Правилу этому приятно следовать. Но Белый в жизни и литературе "страшных лет России" — явление столь сложное и крупное, что лучше не опускать ничего, что думаешь и помнишь о нем. Печатаемые ниже строчки написаны пять лет назад. В существенном и главном смерть Белого не изменила отношения к нему тех, кто знал его при жизни.
Он вызывал и продолжает вызывать и преклонение и недоумение».

*Николай Авдеевич Оцуп* (1894—1958) — поэт, прозаик, литературный критик, мемуарист. С 1922 г. в эмиграции. В 1930—1934 гг. редактировал (совместно с Ирмой де Манциарли) в Париже литературный журнал «Числа».

[1] Анонсированная книга Оцупа в свет не вышла.

[2] Описываемый вечер Андрея Белого состоялся в петроградском Доме искусств 1 марта 1920 г. Ср. запись Блока, датируемую этим днем: «Андрей Белый в Доме искусств: толпа народу, жарко. Он такой же, как всегда: гениальный, странный» (*Блок Александр*. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 488).

[3] Образ из стихотворения «Черный ворон в сумраке снежном...», входящего в цикл Блока «Три послания» (1910): «Над бездонным провалом в вечность, / Задыхаясь, летит рысак» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 113).

[4] Неточно цитируются начальные строки стихотворения «Из окна вагона» (1908). См.: *Белый Андрей*. Пепел. СПб., 1909. С. 21.

[5] Имеется в виду пребывание Белого в Берлине в 1922—1923 гг.

[6] О фрейлейн Марихэн, служительнице берлинской пивной, Андрей Белый пишет в очерках «"Одна из обителей царства теней"» (Л., 1924. С. 33, 35). В. Ходасевич сообщает о ней: «Это дочь хозяина пивной на углу Lutherstrasse и Augsburgerstrasse. Там часто бывали с Белым. Mariechen — некрасивая, жалкая <...>. Белый напивался, танцевал с ней» (*Ходасевич Владислав*. Собр. соч. / Под ред. Джона Мальмстада и Роберта Хьюза. Т. 1. Ann Arbor: Ardis, 1983. С. 361); он же написал о ней в мемуарном очерке «Андрей Белый» (*Ходасевич Владислав*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 61) и в стихотворении «An Mariechen» («Зачем ты за пивною стойкой?..», 1923) (Там же. Т. 1. М., 1996. С. 260).

## Л. Тимофеев

### О «Масках» А. Белого

Впервые: Октябрь. 1933. № 6. С. 212—217.

*Леонид Иванович Тимофеев* (1903/04—1984) — историк и теоретик литературы, стиховед; член-корреспондент АН СССР (с 1958 г.). Опубликовал также рецензии на книги Андрея Белого «Ритм как диалектика и "Медный всадник"» (Русский язык в советской школе. 1930. № 1. С. 182—184), «Начало века» («Последняя книга А. Белого» // Художественная литература. 1934. № 1. С. 12—14), «Мастерство Гоголя» («Литературоведческий опыт символиста» // Художественная литература. 1934. № 12. С. 55—58).

[1] Евангельские слова (*лат.*) — обращение Христа к Магдалине (Ин. XX, 17).

[2] Имеются в виду слова из «Поэтики» (IX, 1451 b): «...историк и поэт <...> различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться» (*Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 67—68. Перевод В. Г. Аппельрота).

[3] Цитата из заметки «Талантливая книжка» — о «Дюжине ножей в спину революции» (Париж, 1921) Аверченко,— опубликованной в «Правде» 22 ноября 1921 г. (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 44. М., 1964. С. 249).

[4] Подробный разбор романа Э. Сю «Парижские тайны» предпринят в книге «Святое семейство, или Критика критической критики» (1844); см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 2. М., 1955. С. 60—84, 179—228.

[5] Роман А. Вельтмана «Светославич, вражий питомец. Диво времен красного солнца Владимира» (ч. 1—2. М., 1835) и повесть Лескова «Островитяне» (1866). Произведения под заглавием «Два свидания» у К. Павловой нет; здесь наверняка подразумевается ее «очерк» «Двойная жизнь» (1848) — роман, в котором чередуются прозаические и стихотворные фрагменты.

[6] «Остраннение» («остранение») — термин, предложенный В. Шкловским и терминологически обоснованный им в статье «Искусство как прием» (1917). См.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. I—II. Пг., 1919. С. 105—112.

## Б. Пильняк, Б. Пастернак, Г. Санников

### Андрей Белый
### <Некролог>

Впервые: Известия. 1934. № 8, 9 января. Некролог перепечатан в книге Лазаря Флейшмана «Борис Пастернак в тридцатые годы» (Jerusalem, 1984. С. 154—155) и в статье Н. А. Богомолова «Андрей Белый и советские писатели. К истории творческих связей» (Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 336—337).

*Борис Андреевич Пильняк* (наст. фам. — Вогау; 1894—1938) — прозаик.

*Борис Леонидович Пастернак* (1890—1960) — поэт, прозаик, переводчик (см.: Из переписки Бориса Пастернака с Андреем Белым / Вступ. статья, публикация и комментарии Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 686—706).

*Григорий Александрович Санников* (1899—1969) — поэт. Слушал лекции Андрея Белого в Литературной студии московского Пролеткульта в 1918—1919 гг., дружески общался с Белым в конце 1920-х — начале 1930-х гг. См. публикацию писем Андрея Белого к Санникову и мемуарных записей Санникова о Белом (Наше наследие. 1990. № 5 (17). С. 91—98. Вступ. статья и публикация Д. Санникова. Комментарии В. Нехотина; *Санников Григорий.* Лирика / Составители Д. Г. Санников, А. Е. Смирнов. М., 2000. С. 68—101).

В публикации Даниила Санникова «Памяти Андрея Белого» воспроизводится текст данного некролога по черновику, сохранившемуся в архиве Г. Санникова (см.: Наше наследие. 1998. № 45. С. 60—63; *Санников Григорий.* Лирика. С. 102—114); автограф (приведенный также факсимильно) позволяет определить степень участия трех авторов в составлении текста: Пильняк — основная часть текста (набрана обычным шрифтом), Пастернак — три вставки и мелкие исправления (набраны курсивом), Санников — небольшие исправления в тексте.

Обстоятельства написания некролога раскрываются в записи Санникова, приведенной там же (*Санников Григорий.* Лирика. С. 103):

«8 янв<аря> 1934 г. в 12 ч. 30 м. умер Андрей Белый.

В Оргкомитете происходило заседание секретариата. Юдин вызвал меня и Пильняка на заседание. После обсуждения узбекского вопроса Юдин объявил о случившемся. Почтили вставанием. Предоставили слово мне и Пильн<яку>. Образовали комиссию. Подошел Пастернак. Наметили порядок. Проехали в клинику, в анатомичку, оставили заявление о передаче мозга в Ин<сти>тут мозга. Заехали к Кл<авдии> Ник<олаевне>. Вечером засели втроем за некролог.

В "Изв<естиях>" Цыпин сказал: "Замечательно написано", возражал против перечисления классиков. Пришел Гронский. Прослушал.— "Неправильная статья", Селиху — "надо заказать для «Изв<естий>» еще одну". Пильняк: "Отказаться легко, подберут другие"». (В записи упоминаются: Павел Федорович Юдин (1899—1968), директор Института красной профессуры; Клавдия Николаевна Бугаева (урожд. Алексеева, в первом браке Васильева; 1886—1970), жена Андрея Белого; Григорий Евгеньевич Цыпин (1899—1938), директор издательства «Детская литература»; Иван Михайлович Гронский (1894—1985), журналист и литературный критик, председатель Оргкомитета Союза писателей СССР, ответственный редактор газеты «Известия» в 1928—1934 гг.; Я. Г. Селих, журналист, заместитель ответственного редактора «Известий».)

Отзыв Гронского о некрологе («Неправильная статья») не помешал его выходу в свет, но был воспринят как руководство к дальнейшим действиям. Уже на следующий день после опубликования некролога, 10 января, в «Известиях» появилась статья Л. Б. Каменева «Андрей Белый», в которой подчеркивалось, что покойный писатель «был и оставался человеком старого, гибнущего мира» и «то и дело попадал на ложные пути». 16 января 1934 г. в «Литературной газете» (№ 3) была помещена статья «Анд-

рей Белый» А. Болотникова, в заключительной части которой впрямую опровергались оценки, данные в некрологе «Известий»: «Реакционным утверждением было бы зачислять Белого в классики мировой литературы, так как такое утверждение не соответствует истинному положению вещей — Белый был слишком индивидуалистичен и манерен в своем творчестве, чтобы создать особую школу, — и противоречит всем основным установкам теории советской литературы, исходящей из принципов социалистического реализма». Подробнее см.: *Флейшман Лазарь*. Борис Пастернак в тридцатые годы. С. 155—158.

Реакция литературно-идеологического руководства на появление некролога за подписями трех авторов дополнительно иллюстрируется записями Санникова:

«<9 января 1934 г.> На панихиду явились: Юдин, Кирпотин, Ермилов. Взялись составлять список выступающих. Кирп<отин> отозвал меня, в присут<ствии> Ю<дина> и Е<рмилова>, заявил: "Я должен сказать вам, вы сделали большую полит<ическую> ошибку, подписав эту гнусную ст<атью> в «Изв<естиях>», что за "гениальный", "ученики" и т. п. Это безобразие, что вы подлаживаетесь»... <...>.

Выступили от Оргком<итета> Ерм<илов> — "Белый никакой школы не создал" и т. п.— полемика против статьи, но с эпитетами — "замечательный, великий" и т. д.

После речи Накорякова Юдин подозвал меня: "Тебе надо выступить, больше некому". Выступил Пастернак, затем я, затем Гроссман» (*Санников Григорий*. Лирика. С. 109. Упоминаются: Валерий Яковлевич Кирпотин (1898—1997), литературовед, критик, заведующий сектором художественной литературы ЦК ВКП(б) в 1932—1936 гг., секретарь Оргкомитета Союза писателей СССР в 1932—1934 гг.; Владимир Владимирович Ермилов (1904—1965), критик, литературовед, главный редактор журнала «Красная новь» (с 1932 г.); Николай Никандрович Накоряков (1881—1970) — директор Гос. издательства художественной литературы (с 1932 г.); Леонид Петрович Гроссман (1888—1965), прозаик, историк литературы).

Следующая запись Санникова — от 10 января (заседание фракции Оргкомитета Союза писателей СССР и похороны Белого):

«Кирпотин, читая выдержки из статьи: "Гениальный", "своя школа", подымание на щит реакционного писателя Джемса Джойса. Влияние Б<елого> на все последующие течения. Выходит, что он настоящий основоположник совет<ской> литературы. А мы и партия считаем Горького. "Субстанция", "был водоразделом за границей советской и антисоветской литературы" — что за издевательство, написал 47 томов — вклад в советскую культуру, три ученика — они наследники, выходит — безобразно, спекуляция Пильняка и Пастернака, а С<анников> покрывает: подписывает, беря на себя роль фигового листка. Антипартийное поведение. <...>

Кирш<он>: "Предложение — статью в «Изв<естиях>» дезавуировать, С<анникова> привлечь к парт<ийной> ответственности, а также ред<актора> «Изв<естий>»".

Безым<енский>: "Надо подтянуть, у нас стали забывать о партийной дисциплине". <...>

Юдин — выводы: 1. дать задание "Литературке" полемизировать со ст<атьей> в "Изв<естиях>", 2. С<анникова> предупредить, что при пер-

вом подобном проявлении будет поставлен вопрос о его пребывании в партии. Авербах: "А зачем откладывать?" <...> Затем: "Ну, что там у вас сегодня намечено?" Обсуждение кандидата на выступление от Оргкомитета в крематории. Решение: при выносе речей не устраивать, в крем<атории> выпустить одного Киршона.

В крематории Киршон: "Оргкомитет поручил мне сказать несколько слов" и т. д. "А<ндрей> Б<елый> — одиночка" и т. д. По дороге в машине домой: "Конечно, об А<ндрее> Б<елом> можно было бы сказать гораздо значительней, но о чем можно говорить после этой гнусной статьи в «Изв<естиях>»". Березовский Киршону: "Вы блестяще справились со своей задачей"» (Там же. С. 109—111. Упоминаются: Владимир Михайлович Киршон (1902—1938), драматург, критик, публицист, один из руководителей РАПП; Александр Ильич Безыменский (1898—1973), поэт, драматург; Леопольд Леонидович Авербах (1903—1937), критик, публицист, литературно-общественный деятель, в 1926—1932 гг. редактор журнала «На литературном посту» и генеральный секретарь РАПП; Феоктист Алексеевич Березовский (1877—1952), прозаик).

[1] Это утверждение лишено реальных оснований.

[2] Руководящих должностей Андрей Белый во время своей работы в московском Пролеткульте в 1918—1919 гг. не занимал.

## Георгий Адамович

### Памяти Андрея Белого

Впервые: Встречи (Париж). 1934. Кн. 2. С. 56—58. Перепечатано в кн.: *Адамович Георгий.* Критическая проза / Вступ. статья, составление и примечания О. А. Коростелева. М., 1996. С. 214—216.

*Георгий Викторович Адамович* (1892—1972) — поэт, литературный критик. С 1923 г. в эмиграции. Ведущий критик парижских изданий «Звено» (газета и журнал), газеты «Последние новости»; в 1934 г.— редактор (совместно с М. Л. Кантором) ежемесячного журнала «Встречи».

[1] См. слова Ивана Карамазова («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. III) о «русских мальчиках»: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 213—214.

[2] Имеются в виду слова Ивана Карамазова о «мировом финале, в момент вечной гармонии» в той же главе (Там же. С. 215).

[3] Строка из стихотворения Блока «О, весна без конца и без краю...» (1907), открывающего его цикл «Заклятие огнем и мраком» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 187).

[4] Имеется в виду импровизированное ритуальное «действо», состоявшееся в Петербурге 2 мая 1905 г. на квартире Н. М. Минского; согласно подробному описанию происходившего (в письме Е. П. Иванова к Блоку от 9—10 мая 1905 г.), собравшиеся — по предложению Вяч. Иванова и Минского — производили «ритмические движения для расположения и возбуждения религиозного состояния», а также символические жертвоприношения. Письмо опубликовано Л. А. Ильюниной (см.: Русское рево-

люционное движение и проблемы развития литературы. Межвузовский сборник. Л., 1989. С. 178—180; Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. М., 1992. С. 105—107). См. также: *Эткинд Александр.* Хлыст. Секты, литературы и революция. М., 1998. С. 8—10.

[5] Формулировка восходит к начальной строке стихотворения Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (1883): «Вот наш патент на благородство».

## Владислав Ходасевич

### «Начало века»

Впервые: Возрождение (Париж). 1934. № 3312, 28 июня; № 3319, 5 июля (в авторской рубрике «Книги и люди»). Перепечатано: Новый мир. 1990. № 3. С. 173—180 (подготовка текста С. Г. Бочарова и И. П. Хабарова, примечания С. Г. Бочарова); *Ходасевич Владислав.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 315—328, 543—546 (комментарий М. Г. Ратгауза).

[1] Книга «Начало века» вышла в свет во второй половине ноября 1933 г., примерно за полтора месяца до кончины Андрея Белого (8 января 1934 г.).

[2] В воспоминаниях об Андрее Белом П. Н. Зайцев сообщает, что вслед за первым кровоизлиянием в мозг, происшедшим в Коктебеле летом 1933 г., «последовал ряд кровоизлияний и одно из них в ноябре 1933 года, когда Белый прочитал предисловие Л. Каменева к “Началу века”» (*Андрей Белый.* Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 590. Публикация В. Абрамова).

[3] См.: *Каменев Л.* Предисловие // Белый Андрей. Начало века. М.; Л., 1933. С. III.

[4] См.: Там же. С. XIII.

[5] Имеется в виду письмо Блока к В. Н. Княжнину от 9 ноября 1912 г., содержавшее возражения на слова адресата, сказанные накануне во время совместной прогулки: «“Мережковский на рел.-фил. собр. бахвалится — мы-де говорили с Богом”. Извините меня, это, по-моему, просто пошлость. <...> И, право, мне, не понимающему до конца Мережковского, легче ему руки целовать за то, что он — царь над Адриановыми, чем подозревать его в каком-то самовосхвалении, совершенно ему ненужном и его не касающемся» (Письма Александра Блока. Л.: Колос, 1925. С. 199. Упоминается литературный критик С. Адрианов).

[6] Цитата из Предисловия Л. Каменева (*Белый Андрей.* Начало века. С. IV).

[7] Под лекцией «Философия поэзии Блока» Ходасевич подразумевает выступление Андрея Белого на заседании в Вольной философской ассоциации («Вольфиле»), посвященном памяти Блока, 28 августа 1921 г. (см.: Памяти Александра Блока. Андрей Белый. Иванов-Разумник. А. З. Штейнберг. Пб., 1922. С. 5—34; *Белый Андрей.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 475—500). С воспоминаниями о Блоке Белый выступал в «Вольфиле» в начале октября 1921 г.

[8] Андрей Белый выехал из Петрограда в Москву 11 октября 1921 г., оттуда в Берлин — 20 октября.

[9] «Воспоминания о Блоке» были опубликованы в альманахе «Северные дни» (Сб. 2. М., 1922. С. 131—155) в наиболее краткой редакции; более пространная их версия — «Воспоминания об Александре Александровиче Блоке» — появилась в «Записках мечтателей» (1922. № 6. С. 5—122).

[10] Намек на осложнения отношений в 1906—1907 гг., возникшие в связи с любовью Андрея Белого к жене Блока, Л. Д. Блок.

[11] Эта книга Андрея Белого вбирала в себя полностью содержание «Воспоминаний о Блоке», опубликованных в № 1—4 «Эпопеи». Договор на издание воспоминаний «Начало века» в четырех томах Белый заключил с издательством «Эпоха» 9 июля 1923 г. «Берлинская» редакция «Начала века» была написана в конце декабря 1922 — первой половине 1923 г. в Берлине в объеме трех томов; первый том и начало второго тома пропали (текст был оставлен в Берлине для опубликования и, по всей вероятности, не сохранился; см.: *Бугаева К., Петровский А., <Пинес Д.>* Литературное наследство Андрея Белого // Литературное наследство. Т. 27/28. М., 1937. С. 614—615), авторизованная машинопись уцелевшей части второго тома и полная — третьего тома хранится в архиве Андрея Белого (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 25—27; ГПБ. Ф. 60. Ед. хр. 11—14).

[12] Заключительный абзац книги: «На этом кончаю рассказ об этом отрезке моего пути; продолжу ли я воспоминания? Это зависит не от меня: от читателя» (*Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 526).

[13] Речь идет об издании: Письма Александра Блока к родным. <Т. I> / С предисловием и примечаниями М. А. Бекетовой. Л.: Academia, 1927.

[14] Существенную роль в изменении отношения Андрея Белого к личности Блока сыграло не указанное Ходасевичем, а другое издание — «Дневник Ал. Блока» (Т. 1—2. Л., 1928). См. письма Белого к Иванову-Разумнику от 16 апреля 1928 г. и 2—10 января 1931 г. (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 587—588, 671—672).

## Владислав Ходасевич

### От полуправды к неправде

Впервые: Возрождение (Париж). 1938. № 4133, 27 мая (в авторской рубрике «Книги и люди»).

[1] См. примеч. 11 к статье В. Ходасевича «Начало века» (с. 997 наст. изд.).

[2] Описание инцидента, о котором здесь упоминает Ходасевич (случившегося 8 сентября 1923 г.), имеется в его мемуарном очерке «Андрей Белый» (*Ходасевич Владислав*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 64), а также в мемуарах Нины Берберовой «Курсив мой. Автобиография» (М., 1996. С. 197—199), А. В. Бахраха («По памяти, по записям» // Континент. 1975. № 3. С. 317—318) и в письме Андрея Белого к М. Горькому от 8 апреля 1924 г. (*Крюкова Алиса*. М. Горький и Андрей Белый. Из истории творческих отношений // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 302).

[3] См.: *Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 222—224.

[4] См. более подробное изложение этой истории в статье Ходасевича «Начало века» (с. 861—865 наст. изд.).

[5] «Огненный Ангел» — роман В. Брюсова (1907—1908). Андрей Белый послужил прообразом одного из его главных героев, графа Генриха фон Оттергейма.

[6] Имеется в виду статья Ц. Вольпе «О мемуарах Андрея Белого», предпосланная книге Андрея Белого «Между двух революций» (Л., 1934. С. V—XXV).

[7] Неточные цитаты из письма Пушкина к П. А. Вяземскому (вторая половина ноября 1825 г.). См.: *Пушкин*. Полн. собр. соч. <Л.>, 1937. Т. 13. С. 244.

## Георгий Адамович

### Андрей Белый и его воспоминания

Впервые: Русские Записки (Париж). 1938. № 5. С. 137—149.

[1] См.: *Брюсов Валерий*. Дневники. 1891—1910. <М.>, 1927. С. 121.

[2] См.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 514.

[3] См. примеч. 4 к статье Г. Адамовича «Памяти Андрея Белого» (с. 995 наст. изд.).

[4] Строка из «Евгения Онегина» Пушкина (гл. 8, строфа LI).

[5] Неточно цитируются начальные строки стихотворения «Друзьям» (1907). См.: *Белый Андрей*. Пепел. СПб., 1909. С. 183.

[6] Образ из стихотворения «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...», 1906). См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 123.

[7] Памяти Некрасова посвящена книга Андрея Белого «Пепел».

[8] В аудиториях Соляного городка Андрей Белый выступал с лекциями «Генрик Ибсен» (2 марта 1910 г.) и «Современный человек» (23 февраля 1912 г.).

[9] См.: Мф. X, 39; Мк. VIII, 35; Лк. IX, 24; Ин. XII, 25.

[10] Имеются в виду слова черта («Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. IX): «...я отдал бы всю эту надзвездную жизнь, все чины и почести за то только, чтобы воплотиться в душу семипудовой купчихи <...>» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 77).

[11] См.: *Белый Андрей*. Начало века. М.; Л., 1933. С. III.

[12] См.: Там же. С. XV.

[13] Цитируемое ниже предисловие «От автора» датируется февралем 1932 г., предисловие Каменева было написано после сдачи «Начала века» в Гос. издательство художественной литературы в мае 1932 г. (см.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 557). С текстом этого предисловия Андрей Белый ознакомился уже после выхода книги в свет — в ноябре 1933 г.

[14] Неточные цитаты (*Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 41).

[15] См.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 10.

[16] См.: *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. С. 153.

[17] См.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 490—491.

[18] См.: *Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 9.

[19] Цитата из очерка «Гоголь» (1869), входящего в цикл Тургенева «Литературные и житейские воспоминания». См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1983. Т. 11. С. 58.

## Ф. Степун

### Памяти Андрея Белого

Впервые: Современные записки (Париж). 1934. Кн. 56. С. 257—283. Вошло в кн.: *Степун Федор*. Встречи. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1962. С. 160—186. Перепечатано: Русская литература. 1989. № 3. С. 133—147; *Степун Федор*. Встречи и размышления. Избранные статьи / Под ред. Е. Жиглевич. London, 1992. С. 191—219; Воспоминания об Андрее Белом / Составление и вступ. статья В. М. Пискунова. Комментарии С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. М., 1995. С. 162—186; *Степун Федор*. Встречи / Составитель С. В. Стахорский. М.: Аграф, 1998. С. 156—178; *Степун Ф. А.* Портреты / Составление, примечания и послесловие А. А. Ермичева. СПб., 1999. С. 168—191; *Степун Ф. А.* Соч. / Составление, вступ. статья, примечания и библиография В. К. Кантора. М., 2000. С. 704—721.

[1] Региональные съезды Русского студенческого христианского движения проводились в гор. Сааров (Германия) в 1928—1929 гг. Романа под указанным заглавием Андрей Белый не писал и, насколько известно, не собирался писать; в данном случае, видимо, до собеседника Степуна в модифицированном виде дошли известия о работе Белого над романом «Маски» — продолжением романа «Москва», посвященного «памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова» (посвящение содержало скрытый намек на архангела Михаила — образ-символ, особо значимый в антропософском учении; см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 394—396; *Спивак М. Л.* Роман А. Белого «Москва»: экзо- и эзотерика посвящения // Литературное обозрение. 1998. № 2. С. 38—46).

[2] «Взвихренная Русь» — заглавие книги А. Ремизова (Париж, 1927), хроникально-автобиографического повествования о России во время революции и в первые пореволюционные годы.

[3] Видимо, имеется в виду дружеский шарж Бориса Ефимова, помещенный в «Литературной газете» (1932. № 54, 29 ноября. С. 1).

[4] Анатэма — герой одноименной трагедии Л. Андреева (1909); согласно авторскому пояснению, «так именуется Некто, преданный заклятию» (*Андреев Леонид*. Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 3. С. 397).

[5] Возможно, имеется в виду вечер в пользу М. Волошина, состоявшийся в Москве в Союзе писателей 6 февраля 1922 г., на котором с особым успехом было встречено выступление Ходасевича. См.: *Ходасевич Влади-*

*слав*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 650 (комментарии И. П. Андреевой).

[6] «Весы» — ежемесячный журнал, издававшийся в 1904—1909 гг. московским символистским издательством «Скорпион». «Путь» — московское издательство религиозно-философской направленности (см.: *Голлербах Евгений*. К незримому граду. Религиозно-философская группа «Путь» (1910—1919) в поисках новой русской идентичности. СПб., 2000). «Мусагет» — московское символистское издательство, основанное в 1909 г. (см.: *Толстых Г. А.* Издательство «Мусагет» // Книга. Исследования и материалы. Сб. LVI. М., 1988. С. 112—133). «София» — московский журнал (издатель К. Ф. Некрасов, редактор П. П. Муратов) искусствоведческого профиля, с особым вниманием к древнерусскому искусству (1914. № 1—6).

[7] Э. Верхарн был в Петербурге и Москве в конце ноября — начале декабря 1913 г. (см. комментарий Т. Г. Динесман в кн.: Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 618), А. Матисс в Москве — с конца октября до начала ноября 1911 г. (см.: *Гриц Т., Харджиев Н.* Матисс в Москве // Матисс. Сб. статей о творчестве. М., 1958. С. 96—119; *Русаков Ю. А.* Матисс в России осенью 1911 года // Труды Гос. Эрмитажа. XIV. Л., 1973. С. 167—184), Ф. Т. Маринетти в Петербурге и Москве — в конце января — феврале 1914 г. (см.: *Лившиц Бенедикт*. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 470—507; *Харджиев Н. И.* «Веселый год» Маяковского // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 16—36), Г. Коген был в России в конце апреля — начале мая 1914 г.

[8] Подразумевается Санин, герой одноименного романа М. П. Арцыбашева (1907), проповедовавший «свободную любовь»; приверженцев идеологии арцыбашевского героя, появившихся в России в конце 1900-х гг., часто именовали в печати «огарками» (эротические «радения» якобы происходили «при тусклом свете огарков»). См.: *Буле Отто*. «Из достаточно компетентного источника...». Миф о лигах свободной любви в годы безвременья (1907—1917) // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 144—162.

[9] Имеется в виду московское Религиозно-философское общество памяти Владимира Соловьева, основанное в 1906 г.

[10] О своем участии в работе «Общества свободной эстетики», образованного в 1906 г. при Московском Литературно-художественном кружке, Андрей Белый рассказывает в воспоминаниях «Между двух революций» (М., 1990. С. 194—219).

[11] Цикл статей Андрея Белого «На перевале» (подписанный его настоящим именем: Борис Бугаев) печатался в «Весах» с № 12 за 1905 г. до № 9 за 1909 г.; всего под этим общим заглавием было опубликовано 14 его статей.

[12] «Двухмесячник издательства “Мусагет”» «Труды и дни» был начат изданием в 1912 г. «под редакцией Андрея Белого и Эмилия Метнера», об отказе Андрея Белого от редактирования было оповещено в № 4/5 «Трудов и дней» за 1912 г.

[13] «Maison de Lied» — «Дом Песни», организованный в Москве в 1908 г. центр концертно-лекционной пропаганды новых идей в музыке. 6 ноября

1908 г. Белый выступил в «Доме Песни» с лекцией («I. Песня и современность. II. Жизнь песни»).

[14] Теоретико-философская статья, впервые опубликованная в книге Андрея Белого «Символизм» (М., 1910).

[15] «Истина — естина» — словесная игра в гл. 1 (главка «И при том лицо лоснилось») «Петербурга». См.: *Белый Андрей*. Петербург. Л., 1981. С. 42 (серия «Литературные памятники»).

[16] Предвоенной зимой — т. е. зимой 1913/1914 г. — Андрей Белый не жил в Москве (находился в это время в Германии и Швейцарии). В Москве перед мировой войной он жил (непродолжительное время) лишь зимой 1911/1912 г.

[17] Статьи из авторского цикла «На перевале» — «Штемпелеванная калоша» (Весы. 1907. № 5), «Против музыки» (Весы. 1907. № 3).

[18] См. с. 342—353, 944 наст. изд.

[19] Имеется в виду статья Андрея Белого «Нечто о мистике» (Труды и дни. 1912. № 2. С. 46—52).

[20] «Логос» — «международный ежегодник по философии культуры», русское издание которого выходило в «Мусагете» в 1910—1914 гг.; Степун был одним из его редакторов. См.: *Безродный М. В.* Из истории русского неокантианства (журнал «Логос» и его редакторы) // Лица. Биографический альманах. Вып. 1. М.; СПб., 1992. С. 372—407.

[21] Отсылка к первому изданию книги (М., 1930).

[22] «Нечаянная Радость. Второй сборник стихов» Блока вышел в свет в декабре 1906 г., пьеса Блока «Балаганчик» была опубликована в 1-й книге альманаха «Факелы» в апреле 1906 г.

[23] Перепечатывая эту рецензию в составе своих «Воспоминаний о Блоке», Белый предварил ее текст следующим замечанием: «Считаю: оценка моя замечательной книги — несправедлива; перепечатываю ее, как необходимый, увы, документ отношений моих к его миру поэзии» (*Белый Андрей*. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 209).

[24] Редакция журнала «Весы» размещалась на пятом этаже дома гостиницы «Метрополь». См.: *Садовской Б. А.* «Весы» (Воспоминания сотрудника) / Публикация Р. Л. Щербакова // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 13. М.; СПб., 1993. С. 18—20.

[25] Герой драматической поэмы Шиллера «Дон Карлос, инфант Испанский» (1787), благородный деятель, руководствующийся идеалами свободы и справедливости. См.: *Данилевский Р. Ю.* Бессмертие маркиза Позы // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., 2003. С. 49—79.

[26] Эллис жил в меблированных комнатах «Дон» — на углу Арбата и Смоленского бульвара. См.: *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 55—64.

[27] Подразумеваются литераторы, причастные к «орфической» линии в издательской деятельности «Мусагета»: под маркой «Орфея» был намечен выпуск книг религиозно-мистического содержания.

[28] По старой орфографии, «есть» — 3 лицо настоящего времени глагола «быть», «ѣсть» — принимать пищу, питаться, насыщаться.

[29] Неточно цитируется Предисловие к поэме «Первое свидание» (1921). См.: *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 405 («Библиотека поэта». Большая серия).

[30] Белый выехал из Берлина в Москву 23 октября 1923 г.

[31] Предметом разговора было, безусловно, возвращение А. Н. Толстого из эмиграции в Россию (в конце мая 1923 г. он выехал из Берлина в Москву в качестве представителя берлинской газеты «Накануне»).

[32] «Ты еси» — заглавие статьи Вяч. Иванова, впервые опубликованной в журнале «Золотое руно» (1907. № 7/9) и вошедшей в его книгу «По звездам» (СПб., 1909).

[33] Эта статья Андрея Белого была впервые опубликована в его книге «Символизм».

[34] См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. I. С. 54—55.

[35] Подразумевается статья «Аблеуховы — Летаевы — Коробкины» (с. 732—752 наст. изд.).

## КНИГИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

### Прижизненные издания *

Симфония (2-я, драматическая). <М.>: Скорпион, <1902>.
Северная симфония (1-я, героическая). М.: Скорпион, 1904.
Золото в лазури. М.: Скорпион, 1904.
Возврат. III симфония. М.: Гриф, 1905.
Кубок метелей. Четвертая симфония. М.: Скорпион, 1908.
Пепел. Стихи. СПб.: Шиповник, 1909.
Урна. Стихотворения. М.: Гриф, 1909.
Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910.
Серебряный голубь. Повесть в 7-ми главах. М.: Скорпион, 1910.
Луг зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910.
Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911.
Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М.: Мусагет, 1911.
Петербург. <Пг.>, 1916. (Впервые: «Сирин», сб. 1—3. СПб., 1913—1914).
Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гёте». М.: Духовное знание, 1917.
Революция и культура. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917.
Собрание эпических поэм. Кн. 1. Северная симфония (1-я, героическая); Симфония (2-я, драматическая). М.: Изд-во В. В. Пашуканиса, 1917.
Собрание эпических поэм. Кн. 4. Серебряный голубь. Повесть. <Гл. 1—4>. М.: Изд-во В. В. Пашуканиса, 1917.
На перевале. I. Кризис жизни. Пб.: Алконост, 1918.
На перевале. II. Кризис мысли. Пб.: Алконост, 1918.
Христос воскрес. Поэма. Пб.: Алконост, 1918.
Королевна и рыцари. Сказки. Пб.: Алконост, 1919.
На перевале. III. Кризис культуры. Пб.: Алконост, 1920.
Первое свидание. Поэма. Пб.: Алконост, 1921.

---

* В перечень включены издания, подготовленные к печати Андреем Белым в последние годы жизни и вышедшие в свет после его кончины.

Офейра. Путевые заметки, ч. 1. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1921.
Возвращение на родину (Отрывки из повести). М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1922.
Звезда. Новые стихи. Пб.: Государственное изд-во, 1922.
Котик Летаев. Пб.: Эпоха, 1922. (Впервые: «Скифы», сб. 1—2. <Пг.>, 1917—1918).
О смысле познания. Пб.: Эпоха, 1922.
Поэзия слова. Пб.: Эпоха, 1922.
Возврат. Повесть. Берлин: Огоньки, 1922.
Сирин ученого варварства (По поводу книги В. Иванова «Родное и Вселенское»). Берлин: Скифы, 1922.
Первое свидание. Поэма. Берлин: Слово, 1922.
Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин: Эпоха, 1922.
Записки чудака. Т. 1—2. М.; Берлин: Геликон, 1922. (Впервые (начальные главы): Записки мечтателей. 1919. № 1; 1921. № 2/3 — под заглавием «"Я". Эпопея. Т. 1. Записки чудака. Ч. 1. Возвращение на родину»).
Петербург. Роман. Ч. 1—2. Берлин: Эпоха, 1922.
Серебряный голубь. Роман. Ч. 1—2. Берлин: Эпоха, 1922.
Стихи о России. Берлин: Эпоха, 1922.
После разлуки. Берлинский песенник. Пб.; Берлин: Эпоха, 1922.
Путевые заметки. Т. 1. Сицилия и Тунис. М.; Берлин: Геликон, 1922.
Воспоминания о Блоке // Эпопея. М.; Берлин: Геликон, 1922 (№ 1—3), 1923 (№ 4).
На перевале <Кризис жизни; Кризис мысли; Кризис культуры>. Берлин; Пб.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1923.
Стихотворения. Берлин; Пб., М.: изд-во З. И. Гржебина, 1923.
«Одна из обителей царства теней». Л.: Государственное изд-во, 1924.
Московский чудак. Первая часть романа «Москва». М.: Круг, 1926.
Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». М.: Круг, 1926.
Московский чудак. Первая часть романа «Москва». М.: Никитинские субботники, 1927.
Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». М.: Никитинские субботники, 1927.
Крещеный китаец. Роман. М.: Никитинские субботники, 1927. (Впервые: Записки мечтателей. 1921. № 4 — под заглавием «Преступление Николая Летаева (Эпопея — т. 1). Крещеный китаец. Гл. 1».)
Петербург. Роман. Ч. 1—2. М.: Никитинские субботники, 1928.
Ветер с Кавказа. Впечатления. М.: Федерация — Круг, 1928.
Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. М.: Федерация, 1929.
Пепел. Стихи. Изд. второе, переработанное. М.: Никитинские субботники, 1929.
На рубеже двух столетий. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930.
На рубеже двух столетий. Изд-е второе. М.; Л.: Земля и фабрика, 1931.

Маски. Роман. М.; Л.: ГИХЛ, 1932.
Начало века. М.; Л.: ГИХЛ, 1933.
Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л.: ГИХЛ, 1934.
Между двух революций. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

## Посмертные издания*

Стихотворения / Вступ. статья, редакция и примечания Ц. Вольпе. Л.: Советский писатель, 1940 («Библиотека поэта». Малая серия. № 57).

Александр Блок и Андрей Белый. Переписка / Редакция, вступ. статья и комментарии В. Н. Орлова. М.: Изд-во Гос. Литературного музея, 1940 (Летописи Гос. Литературного музея. Кн. 7).

Стихотворения и поэмы / Вступ. статья и составление Т. Ю. Хмельницкой. Подготовка текста и примечания Н. Б. Банк и Н. Г. Захаренко. М.; Л.: Советский писатель, 1966 («Библиотка поэта». Большая серия).

Петербург. Роман / Вступ. статья А. Мясникова. Послесловие П. Антокольского. Комментарии Л. Долгополова. М.: Художественная литература, 1978.

Рассказы / Gesammelt und eingeleitet von Ronald E. Peterson. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979 («Slavische Propyläen». Bd. 141).

Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Издание подготовил Л. К. Долгополов. Л.: Наука, 1981 (серия «Литературные памятники»).

Стихотворения I. Шесть сборников опубликованных стихов / Herausgegeben, eingeleitet ung kommentiert von John E. Malmstad. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984 («Centrifuga. Russian Reprintings and Printings». Vol. 49/I)**.

Стихотворения II. Несобранное, переработанное и неопубликованное / Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982 («Centrifuga. Russian Reprintings and Printings». Vol. 49/II).

Стихотворения III. Примечания к стихотворениям / Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982 («Centrifuga. Russian Reprintings and Printings». Vol. 49/III).

---

* В перечень включены только отдельные издания сочинений и писем Андрея Белого, подготовленные с привлечением исследовательского историко-литературного инструментария и имеющие самостоятельное значение по отношению к другим изданиям.

** Книга включает лишь репринтное переиздание книги «Золото в лазури». Остальные пять прижизненных сборников стихов Андрея Белого («Пепел», «Урна», «Королевна и рыцари», «Звезда», «После разлуки») составляли 2-ю часть тома I данного издания, которая в свет не вышла.

Воспоминания о Штейнере / Подготовка текста, предисловие и примечания Фредерика Козлика. Paris: La Presse Libre, 1982.

Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Ann Arbor: Ardis, 1982.

Армения. Очерк, письма, воспоминания / Составление, приложения и примечания Н. Гончар. Ереван: Советакан грох, 1985. Изд. 2-е, доп. Ереван: Наири, 1997.

Гибель сенатора (Петербург). Историческая драма / Редакция и послесловие Джона Малмстада. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1986 (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 12).

Стихотворения / Автор научного аппарата А. В. Лавров. Составитель иллюстрированного альбома Н. А. Кайдалова. М.: Книга, 1988 (серия «Из литературного наследия»). <Переиздание книги «Стихотворения» 1923 г.>

Избранная проза / Составление, вступ. статья, примечания Л. Смирновой. М.: Советская Россия, 1988.

Москва: Московский чудак. Москва под ударом. Маски / Составление, вступ. статья и примечания С. И. Тиминой. М.: Советская Россия, 1989.

Петербург. Москва. Ч. I. Московский чудак / Вступ. статья и подготовка текста «Петербурга» Л. К. Долгополова. Примечания к «Петербургу» С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова; Подготовка текста «Москвы» и примечания Н. И. Осьмаковой. Тула: Приокское книжное изд-во, 1989 (серия «Отчий край»).

Москва. Ч. II. Москва под ударом. Ч. III. Маски / Примечания Н. И. Осьмаковой. Тула: Приокское книжное изд-во, 1989 (серия «Отчий край»).

Серебряный голубь. Повесть в семи главах / Подготовка текста, вступ. статья и комментарии М. Козьменко. М.: Художественная литература, 1989 (серия «Забытая книга»).

Старый Арбат: Повести / Составление, вступ. статья и комментарии В. Муравьева. М.: Московский рабочий, 1989 (серия «Литературная летопись Москвы»).

На рубеже двух столетий / Вступ. статья, подготовка текста и комментарии А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1989. (Серия литературных мемуаров).

Начало века / Подготовка текста и комментарии А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. (Серия литературных мемуаров).

Между двух революций / Подготовка текста и комментарии А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. (Серия литературных мемуаров).

Антихрист. Набросок к ненаписанной мистерии / Публикация, вступ. статья и примечания Даниелы Рицци. Тренто: Департамент исто-

рии европейской цивилизации. Университет Тренто, 1990 (Testi e ricerche, n. 3).

Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / Составление, вступ. статья и комментарий М. Ф. Пьяных. М.: Высшая школа, 1990 (серия «Библиотека студента-словесника»).

Сочинения. В двух томах / Вступ. статья, составление и подготовка текста В. Пискунова. Комментарии С. Пискуновой, В. Пискунова. М.: Художественная литература, 1990.

Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Вступ. слово Д. С. Лихачева. Подготовка текста и статья Л. К. Долгополова. Примечания С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова. Киев: Дніпро, 1990.

Симфонии / Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания А. В. Лаврова. Л.: Художественная литература, 1991 (серия «Забытая книга»).

Символизм как миропонимание / Составление, вступ. статья и примечания Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994 (серия «Мыслители XX века»).

Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Вступ. статья, составление А. Л. Казина. Комментарии А. Л. Казина, Н. В. Кудряшевой. М.: Искусство, 1994 (серия «История эстетики в памятниках и документах»).

Собрание сочинений: Стихотворения и поэмы / Составление и предисловие В. М. Пискунова. Комментарии С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. М.: Республика, 1994.

Собрание сочинений: Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Послесловие В. М. Пискунова. Комментарии С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. М.: Республика, 1994.

Собрание сочинений: Серебряный голубь. Рассказы / Составление, предисловие, комментарии В. М. Пискунова. М.: Республика, 1995.

Собрание сочинений: Воспоминания о Блоке / Подготовка текста, вступ. статья, комментарии С. И. Пискуновой. М.: Республика, 1995.

Евангелие как драма / <Предисловие Э. Чистяковой>. М.: Русский Двор, 1996.

Собрание сочинений: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Составление В. М. Пискунова. Предисловие и комментарии В. М. Пискунова, Н. Д. Александрова, Г. Ф. Пархоменко. М.: Республика, 1997.

Москва. Драма в пяти действиях / Предисловие, комментарии и публикация Т. Николеску. М.: Наследие, 1997.

О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступ. статья, составление, подготовка текста и комментарии А. В. Лаврова. М.: Автограф, 1997.

Собрание стихотворений 1914 / Издание подготовил А. В. Лавров. М.: Наука, 1997 (серия «Литературные памятники»).

Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публикация, вступ. статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. Подготовка текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб.: Atheneum—Феникс, 1998.

Душа самосознающая / Составление и статья Э. И. Чистяковой. М.: Канон +, 1999 (серия «История философии в памятниках»).

Поэзия. Петербург / Составление, предисловие и комментарии А. В. Лаврова. М.: Слово / Slovo, 2000 (серия «Пушкинская библиотека»).

Собрание сочинений: Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Составление, подготовка текста, комментарии и послесловие И. Н. Лагутиной. Приложение (подготовка текста и комментарии) М. Л. Спивак. М.: Республика, 2000.

Сочинения / Вступ. статья, составление, подготовка текста и комментарии Н. А. Богомолова. М.: Лаком-книга, 2001 (серия «Золотая проза Серебряного века»).

Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903—1919 / Публикация, предисловия и комментарии А. В. Лаврова. Подготовка текста А. В. Лаврова и Г. В. Нефедьева. М.: Прогресс — Плеяда, 2001.

Glossolalie. Glossolalia. Глоссолалия. Russische Originalfassung mit deutscher und englischer Übersetzung. Mit Anmerkungen und einer Einfürung von Thomas R. Beyer, Jr. / Herausgegeben von Taja Gut. Dornach: Pforte Verlag, 2003.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

Абель Карл (1837—1906), немецкий языковед. — 527
Абкина М. Е. — 917
Абрамов В. П. — 8, 996
Абрамович (псевдоним — Кадмин) Николай Яковлевич (1881—1922), литературный критик, прозаик, поэт, публицист. — 8, 32, 38, 907
Авербах Л. Л. — 995
Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881—1925), прозаик-юморист, драматург, театральный критик. — 344, 345, 605, 644, 845, 992
*Адамович Г. В. — 853—855, 872—882, 995,* 998
*Адрианов С. А. — 251—258, 934—935,* 996
Азадовский К. М. — 938
Азеф Евно Фишелевич (Евгений Филиппович; 1869—1918), провокатор, один из организаторов и руководителей партии эсеров. — 407, 421, 951
Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928), литературный критик. — 19, 30, 38, 908
Аксаков Александр Николаевич (1832—1903), публицист и ученый, автор работ по оккультизму, медиумизму и спиритизму. — 183, 930
Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860), публицист, историк, лингвист, поэт; один из идеологов славянофильства. — 391
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859), прозаик, мемуарист, критик, журналист. — 521, 963
Аксаковы. — 541
Александр I (1777—1825), российский император (с 1801 г.). — 445
Александр III. — 975

* Имена, фигурирующие только во вступительной статье и примечаниях, не аннотируются. Курсивом выделены имена авторов книг, статей и рецензий об Андрее Белом, помещенных в настоящем издании (и соответственно, номера страниц, на которых они публикуются), а также номера страниц в комментариях, содержащих сведения об этих лицах.

Александр Македонский (Александр Великий; 356—323 до н. э.), царь Македонии с 336 г., полководец, создатель крупнейшей монархии древности. — 351, 945
Александров Н. Д. — 1007
Алексей Петрович, царевич. — 948
Аллен Л. — 991
Альвэк (Израилевич И. О.). — 761, 984
Алянский С. М. — 959
Амвросий (в миру — Алексей Иосифович Ключарев; 1821—1901), архиепископ Харьковский (с 1882 г.), духовный писатель. — 305
*Амфитеатров А. В.* — 34, 38, *279—309, 936*—938, 940
Анаксимен из Милета (акмэ — 546, ум. 528/5 до н. э.), древнегреческий натурфилософ милетской школы. — 352
Анастасьева И. Л. — 935
Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), прозаик, драматург. — 140, 211, 260, 319, 330, 343, 504, 605, 644, 791, 899, 924, 999
Андреев М. И. — 23
Андреев-Бурлак (наст. фам. — Андреев) Василий Николаевич (1843—1888), актер, прозаик, чтец. — 296
Андреева И. П. — 1000
Андроник, игумен (в миру — А. С. Трубачев). — 910, 911
Анисимов Ю. П. — 941
Аничков Е. В. — 15
Анненков П. В. — 974, 976
Анненков Юрий Павлович (1889—1974), живописец, график, прозаик, художественный и театральный критик. — 680
Анненкова И. В. — 983
Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909), поэт, критик, драматург, переводчик, педагог. — 762, 985
Антокольский П. Г. — 1005
Антоновский Ю. М. — 919, 930, 934, 946, 956, 968
Анучин Дмитрий Николаевич (1843—1923), географ, этнограф, археолог, антрополог. — 750
Апетян З. А. — 910
Аппельрот В. Г. — 992
Апухтин Алексей Николаевич (1840—1893), поэт, прозаик. — 72
Аракчеев Алексей Андреевич, граф (1769—1834), государственный и военный деятель, генерал от артиллерии. — 445
Ардов Т. (наст. имя и фам. — Владимир Геннадьевич Тардов; 1879 — после 1913), журналист, критик, поэт. — 148, 925
Арина Родионовна (Яковлева; 1758—1828), няня А. С. Пушкина, крепостная М. А. Ганнибал (в 1799 г. получила вольную). — 438
Аристотель (384—322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый. — 44, 98, 283, 845, 917, 937, 992
Арним Б. фон. — 917

Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927), прозаик, драматург. — 211, 260, 504, 605, 644, 886, 899, 1000
Асафьев Борис Владимирович (псевдоним — Игорь Глебов; 1884—1949), музыковед, композитор. — 663, 976
Асеев Н. Н. — 984
*Аскольдов С.* — 29, 37, 38, *488—513*, 814, 816, *961*
Астров Павел Иванович (1866—1919), юрист, публицист; член Московского окружного суда. — 212, 833, 932
Астровы. — 887
Ашешов Н. П. — 13
Ашкинази В. А. — 11

Баженов Н. Н. — 12
Байрон Джордж Гордон Ноэл, лорд (1788—1824), английский поэт, драматург. — 158, 173, 225
Бакунин Михаил Александрович (1814—1876), революционер, публицист, теоретик анархизма, один из идеологов революционного народничества. — 541
Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944), русский и литовский поэт, переводчик, дипломат (в 1921—1939 гг. — полномочный представитель Литвы в СССР). — 833
Бальзак Оноре де (1799—1850), французский прозаик. — 289
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт, переводчик, критик. — 16, 62, 71, 72, 80, 81, 127, 143, 157—159, 164, 165, 170, 171, 173, 214, 229, 280, 282, 320, 330, 388, 473, 477, 530, 531, 833, 913, 915, 918, 919, 922, 925, 927—929, 934, 937, 943, 967
Банк Н. Б. — 1005
Баранов Алексей Алексеевич (псевдоним — Дм. Рем; 1891—1920?), поэт, исследователь стиха. — 799
Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800—1844), поэт. — 80, 81, 154, 243, 245, 577, 799, 886, 940, 971, 974
Батюшков Константин Николаевич (1787—1855), поэт. — 581, 912—913
*Батюшков Ф. Д.* — *71—74*, *912—913*
Батюшкова Е. Н. — 912
Бах Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор и органист. — 91, 322, 568, 576
Бахрах А. В. — 997
Башкин Василий Васильевич (1880—1909), поэт, прозаик. — 80
Бедекер К. — 967
Безант Анни (1847—1933), английская писательница, общественный деятель, одна из лидеров Теософского общества. — 409, 594—596
Безродный М. В. — 905, 909, 944, 1001
Безыменский А. И. — 26, 994, 995
Бекетов А. Н. — 990

Бекетова Мария Андреевна (1862—1938), литератор, переводчица; тетка и биограф А. А. Блока. — 865, 990, 997
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), литературный критик, публицист. — 445, 541, 653, 663, 664, 910, 974, 976
Белов С. В. — 959
Белоус В. Г. — 908, 975
Бенина М. А. — 9
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), живописец, график, историк искусства и художественный критик; идеолог «Мира Искусства». — 498, 880
Беранже Пьер Жан (1780—1857), французский поэт. — 229
Берберова Нина Николаевна (1901—1993), прозаик, поэтесса, литературный критик, литературовед. — 867, 982, 997
Бергсон Анри (1859—1941), французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни. — 451, 456, 576
*Бердяев Н. А.* — 16, 20, 34, 38, *267—278, 411—418,* 435, 437, 438, *535—542,* 833, 858, 920, 935, *936,* 950, 965
Березовский Ф. А. — 995
Берковский Наум Яковлевич (1901—1972), литературовед, литературный и театральный критик. — 818, 819, 989
Берман Я. А. — 932
Беспалов Иван Михайлович (1900—1937), критик, литературовед, редакционно-издательский работник. — 822, 990
Бессонов П. А. — 940
Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор. — 91, 93, 97—99, 615, 618, 917
Бефани В. П. — 939
Бёклин Арнольд (1827—1901), швейцарский живописец, представитель символизма. — 207, 498
Бёме Якоб (1575—1624), немецкий философ-мистик. — 275, 300, 312, 322, 345, 537, 886
Бильбасов В. А. — 938
*Бицилли П. М. — 757—760, 983*
Блаватская Елена Петровна (псевдоним — Радда-Бай; 1831—1891), писательница и общественная деятельница, основательница Теософского общества (в 1875 г.). — 57, 587, 594, 595, 962, 971
Бласко Ибаньес Висенте (1867—1928), испанский прозаик. — 343, 345
Блок Александр Александрович (1880—1921). — 8, 16, 17, 27, 31, 33—38, 80, 81, 118, 134, 137—139, 143, 147, 200, 210, 215, 319, 435, 442, 443, 458, 460, 471, 473—478, 481, 514, 515, 535, 536, 538, 540—545, 549, 598, 610, 611, 614, 644, 652, 655—662, 664, 665, 667, 668, 670, 677, 679, 680, 682, 684, 691—695, 713, 725, 760, 761, 763, 764, 807, 811, 832—836, 838, 840, 852, 854, 855, 859, 861—863, 865, 866, 868—871, 873—876, 881, 882, 884, 889,

890, 900, 906, 909, 914, 915, 918, 920—924, 931—933, 938, 949, 952, 957, 959, 960, 962, 965—967, 969, 972, 974—978, 981, 984, 985, 990, 991, 995—998, 1001, 1004, 1005, 1007, 1008
Блок (урожд. Менделеева) Любовь Дмитриевна (1881—1939), жена А. А. Блока, актриса, исследователь балета. — 694, 997
Бобров С. П. — 909, 947
Богомолов Н. А. — 905, 912—914, 926, 944, 964, 992, 1008
Боденштедт Фридрих (1819—1892), немецкий поэт, переводчик. — 158, 928
Бодлер (Бодлэр) Шарль (1821—1867), французский поэт, критик, эссеист. — 169, 173, 186, 193, 198, 199, 213, 225, 228, 229, 319, 343, 435, 458, 931, 933
Бойчук А. Г. — 936
*Болотников А. А.* — 994
Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1877—1955), публицист, журналист, политический деятель. — 305, 941
Борисов Е. — 942
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905), живописец. — 86, 111, 833
Боттичелли Сандро (наст. имя — Алессандро Филипепи; 1445—1510), итальянский живописец. — 860
Боцяновский В. Ф. — 16, 33, 38, 907
Бочаров С. Г. — 996
Брамс И. — 27
Браун Яков (наст. имя и фам. — Израиль Вениаминович Броун; 1889—1937), левый эсер, литературный и театральный критик, прозаик. — 37, 909
Брик Осип Максимович (1888—1945), теоретик литературы, критик, драматург, журналист. — 693, 979
Брэд Джемс (1795—1860), английский врач, первооткрыватель гипнотизма. — 183
*Брюсов В. Я.* — 16, 31, 32, 34, 38, 58, *69—70, 75—76, 80—82,* 83, 108, 127, 144, *153—156*, 164, 165, 169—173, 175, 199, 209—214, 229—231, 233, 248, 249, 280, 319, 320, 324, 382, 383, 388, 459, 485, *529—531*, 550, 580, 582, 583, 750, 794, 798, 832—834, 851, 868, 872, 890, 911, *912,* 913—916, 918, 919, 921, 924—926, 929, 933, 934, 938, 946, 947, 957, 964, 965, 968, 969, 973, 998, 1000
Брюсовы. — 868
Буа (Bois) Жюль (1871—?), французский прозаик, литературный критик, поэт, оккультист. — 57, 911
Буайе Поль (1864—1949), французский публицист, преподаватель русского языка, директор парижской Школы восточных языков. — 750
Бугаев Николай Васильевич (1837—1903), отец Андрея Белого; математик, профессор физико-математического факультета Московского университета. — 691, 833, 834, 878, 937

Бугаева К. Н. — 9, 962, 993, 997
Бугаевы. — 835
Буданцев С. Ф. — 22
Булгаков Сергей Николаевич (1871—1944), философ, богослов, экономист, критик, публицист. — 536, 833, 858, 878, 966
Булгарин Фаддей (Тадеуш) Венедиктович (1789—1859), журналист, прозаик, критик, издатель. — 842
Буле О. — 1000
Бунзен Роберт Вильгельм (1811—1899), немецкий химик, профессор Гейдельбергского университета. — 527, 964
Бунин Иван Алексеевич (1870—1953), прозаик, поэт, переводчик. — 149, 291, 298, 758, 791, 925, 939
Бурбоны. — 932
Бургин Д. Л. — 947
Буренин Виктор Петрович (1841—1926), литературный и театральный критик, поэт, автор многочисленных пародий. — 12, 117, 924
Буренин Константин Петрович (?—1882), педагог. — 283, 937
*Бурнакин А. А. — 143—149, 924,* 925
Бутлеров Александр Михайлович (1828—1886), химик-органик, автор трудов по спиритизму. — 183
Бухарин Николай Иванович (1888—1938), политический деятель, член Политбюро ЦК ВКП(б) в 1924—1929 гг., автор трудов по философии и политэкономии. — 823, 990
Буюкли Всеволод Иванович (1874—1921), пианист. — 833
Бэкон Френсис (1561—1626), английский философ. — 376
Бюхнер Людвиг (1824—1899), немецкий врач, естествоиспытатель, философ-материалист. — 878

Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор, дирижер, писатель, философ, публицист. — 91, 92, 95, 97, 99, 100, 195, 482, 483, 615, 842, 878, 917, 957, 961
Ваккенродер Вильгельм Генрих (1773—1798), немецкий прозаик и теоретик искусства. — 92
Василид (II в.), сирийский философ-гностик. — 56
Вейнберг Павел Исаевич (1846—1904), писатель-юморист, актер-исполнитель сценок и анекдотов. — 296, 298
Вейнберг Петр И. — 945
*Векслер А. Л.* — 33, 35, 38, *710—731,* 907, 908, 979, *981*
Вельтман Александр Фомич (1800—1870), прозаик, поэт, автор трудов по истории, археологии, фольклору. — 850, 992
Венгеров Семен Афанасьевич (1855—1920), историк литературы, библиограф. — 37, 38, 667, 951, 966, 976
Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805—1827), поэт, философ, критик. — 469
Венский Евг. — 928

Вергилий Марон, Публий (70—19 до н. э.), римский поэт. — 161, 928, 937
Вересаев (наст. фам. — Смидович) Викентий Викентьевич (1867—1945), прозаик, литературовед, поэт-переводчик. — 16, 457, 956
Верлен (Верлэн) Поль (1844—1896), французский поэт. — 105, 229, 435, 918, 933, 969
Верхарн Эмиль (1855—1916), бельгийский поэт, драматург. — 213, 222, 223, 229, 236, 886, 933, 1000
Веселовская Мария Васильевна (1877—1937), критик, переводчица. — 213
Веселовский Александр Н. — 913
Веселовский Алексей Николаевич (1843—1918), историк литературы, профессор Московского университета. — 750
Веселовский Юрий Алексеевич (1872—1919), поэт-переводчик, литературовед. — 213
Веселый Артем. — 22
Ветловская В. Е. — 963
Виламовиц-Меллендорф Ульрих фон (1848—1931), немецкий филолог-классик. — 254
Вильсон Томас Вудроу (1856—1924), 28-й президент США, инициатор ряда либеральных законов. — 897
Виндельбанд Вильгельм (1848—1915), немецкий философ, глава баденской школы неокантианства. — 349, 576, 944
Виноградов В. В. — 939
Виолле-ле-Дюк Э. — 961
Витте Сергей Юльевич, граф (1849—1915), государственный деятель, председатель Совета министров в 1905—1906 гг. — 603
Владимиров Василий Васильевич (1880—1931), художник, график. — 75
Вогюэ Э. М. де. — 939
*Войтоловский Л. Н.* — 16, *77—79, 913*
Волошин (Кириенко-Волошин) Максимилиан Александрович (1877—1932), поэт, критик, художник, переводчик. — 211, 918, 999
Волынский А. Л. — 17
Вольпе Цезарь Самойлович (1904—1941), литературовед, литературный критик. — 870, 871, 998, 1005
Вомперский В. П. — 983
Воронин С. Д. — 982
Воронская Г. А. — 986
*Воронский А. К.* — 24, 36, 733, *765—793*, 815, 819, 820, 908, 982, 985, *986*, 989
Врубель Михаил Александрович (1856—1910), живописец. — 344, 345
Вундт Вильгельм (1832—1920), немецкий психолог, физиолог, философ, языковед. — 187, 525, 576, 775, 930, 964

Вяземский Петр Андреевич, князь (1792—1878), поэт, критик, мемуарист. — 599, 964, 973, 976, 998

Галеви Даниэль (1872—1962), французский историк, публицист; автор биографий замечательных людей. — 356, 945
Галина Г. (наст. имя и фам. — Глафира Адольфовна Ринкс, урожд. Мамошина; 1870—1942), поэтесса, детская писательница. — 80
Галунов А. — 917
Галушкин А. Ю. — 26, 977, 978
Гальцева Р. А. — 936, 950, 965
Гаман И. Г. — 17
Гамсун (наст. фам. — Педерсен) Кнут (1859—1952), норвежский прозаик, драматург. — 213, 280, 343, 886
Ганслик Эдуард (1825—1904), австрийский музыковед. — 195
Гарнин В. П. — 955
Гартман Эдуард фон (1842—1896), немецкий философ. — 183, 878
Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888), прозаик, критик. — 61, 911
Гаспаров М. Л. — 971
Гауптман Г. — 943
Гвоздев Александр Николаевич (1892—1959), языковед. — 805
Гебель Иоганн Петер (1760—1826), немецкий поэт и прозаик. — 454, 954
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ. — 183, 399, 489, 494, 687, 815, 930
Гейне Генрих (1797—1856), немецкий поэт, прозаик, публицист. — 504
Геккель Эрнст (1834—1919), немецкий биолог-эволюционист; сторонник и пропагандист учения Дарвина. — 878
Геллер Л. — 26
Георге Стефан (1868—1933), немецкий поэт-символист. — 343, 345
Гераклит (конец VI — начало V в. до н. э.), древнегреческий философ, политический и религиозно-этический мыслитель. — 769—772, 776, 815, 986
Гердер И. Г. — 911
Герцен Александр Иванович (1812—1870), публицист, прозаик, философ. — 391, 544, 948, 968
*Гершензон М. О.* — 29, 35, 38, *450—452*, 833, 880, 891, *953*, 958
Гершуни Григорий Андреевич (Герш Ицкович; 1870—1908), один из руководителей Партии социалистов-революционеров. — 586
Герье В. И. — 935
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий поэт, драматург, прозаик, мыслитель, естествоиспытатель. — 13, 35, 45, 93, 151, 186, 195, 197, 260, 284, 334, 345, 348, 435, 454, 457, 489, 544, 576, 598, 707, 775, 839, 860, 875, 917, 924, 940, 945, 954, 967, 980, 1003, 1008

Геффдинг Харальд (1843—1931), датский философ и психолог. — 576
*Гидони А. И.* — *432—446*, 932, *951*
*Гиппиус З. Н.* (Антон Крайний). — 38, 73, *116—119*, 120, 121, 210, 214, 388, 392, 393, 517, 594, 858, 913, 918, *920*, 935, 948, 955—957, 962, 963, 972
Глебов Игорь. См.: *Асафьев Б. В.*
Глейзер М. М. — 959
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852). — 17, 22, 86, 141, 142, 148, 158, 166, 176, 211, 249, 257, 267, 275—277, 289—293, 296, 299, 309, 310, 319, 322, 345, 380, 391, 398, 411, 412, 415, 417, 435, 437, 446, 456, 458, 460—464, 496, 497, 508, 533, 541, 544, 584, 591, 594, 602, 608, 609, 664, 699, 704, 705, 709, 713, 761, 763, 767, 791, 805, 813, 814, 821—831, 834—837, 848, 874, 882, 886, 938—940, 945, 954—957, 969, 979, 980, 988—990, 992, 999, 1005
Годманн. — 63
Гойя Франсиско Хосе де (1746—1828), испанский живописец, гравёр. — 458
Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич, граф (1848—1913), поэт. — 72, 909
*Голиков В. Г.* — *419—431*, *950*
Голлербах Е. А. — 1000
Головачевский Сергей Николаевич, драматург и поэт 1900-х гг. — 213
Гольдони Карло (1707—1793), итальянский драматург-комедиограф. — 886
Гомер, легендарный древнегреческий эпический поэт, которому приписывается авторство «Илиады», «Одиссеи» и др. произведений. — 435, 446, 457, 486, 956
Гончар Н. А. — 1006
Гончаров Иван Александрович (1812—1891), прозаик. — 670, 834, 977
Гораций Флакк, Квинт (65—8 до н. э.), римский поэт. — 300, 301, 435
Горбачев Георгий Ефимович (1897—1942), литературный критик, литературовед, активный деятель Ленинградской ассоциации пролетарских писателей (ЛАПП). — 22, 24, 818, 989
Горбунов Иван Федорович (1831—1895/96), прозаик, актер, зачинатель литературно-сценического жанра устного рассказа. — 296, 298
*Горнфельд А. Г.* — 37, 38, *520—528*, *963*, 975
*Городецкий С. М.* — 32, 38, *105—106*, *131—139*, 144, 147, 286, 388, 457, 604, *918*, 922, 925, 932, 973
Горький М. (наст. имя и фам. — Алексей Максимович Пешков; 1868—1936). — 26, 287, 298, 504, 693, 791, 822, 899, 938, 979, 987, 990, 994, 997
Готье Т. — 933
Гофман Виктор Викторович (1884—1911), поэт, прозаик, критик. — 211

*Гофман М. Л.* — 32, 38, *123—126*, 157, 918, *921*, 927, 932
Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий прозаик и композитор. — 65, 92, 415, 497
Гофманн. — 883
Гофмансталь Гуго фон (1874—1929), австрийский драматург, поэт, прозаик, критик. — 343, 345
Гречишкин С. С. — 912, 958, 987, 1006, 1007
Грибоедов А. С. — 937
Григ Эдвард (1843—1907), норвежский композитор, пианист, дирижер. — 43, 63, 233
Григорьев Михаил Степанович (1890 — до 1987), литературовед. — 823, 990
Грильпарцер Франц (1791—1872), австрийский драматург. — 435
*Грифцов Б. А.* — 20, *319—322*, *942*, 989
Гриц Т. С. — 1000
Гронский И. М. — 993
Гроссман Л. П. — 994
Гроссман-Рощин (наст. фам. — Гроссман) Иуда Соломонович (1883—1934), литературный критик. — 818, 819, 989
Гумилев Николай Степанович (1886—1921), поэт, критик, переводчик. — 16, 839
Гурмон Реми де (1858—1915), французский литературный критик, эссеист, поэт. — 762
Гусев В. Е. — 933
Гуссерль Эдмунд (1859—1938), немецкий философ, глава феноменологической школы. — 349, 577
Гучков А. И. — 32, 906
Гюисманс Жорис Карл (Жорж Шарль Мари) (1848—1907), французский прозаик. — 555

Даль Владимир Иванович (псевдоним: Казак Луганский; 1801—1872), прозаик, лексикограф, этнограф. — 144, 691, 723, 759, 790, 805
Д'Альгеймы. — 887
Данилевский Р. Ю. — 1001
Д'Аннунцио Габриеле (1863—1938), итальянский поэт, прозаик, драматург. — 213
Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт, философ, политический деятель. — 186, 192, 197, 210, 334, 704
Дарвин Чарльз Роберт (1809—1882), английский естествоиспытатель. — 775, 776, 801, 878
Дармакирти (Дхармакирти; VII в.), индийский теоретик логики буддийской школы. — 409
Дармотарра (вторая половина IX в.), индийский философ и логик. — 409

Декарт Рене (1596—1650), французский философ, математик, физик, физиолог; родоначальник рационализма. — 899
Де Квинси Томас (1785—1859), английский прозаик, эссеист, журналист. — 193, 931
Державин Гаврила Романович (1743—1816), поэт, прозаик. — 151, 593
Джемс (Джеймс) Уильям (1842—1910), американский философ и психолог. — 500
Джойс Джеймс (1882—1941), ирландский прозаик. — 851, 994
Дидро Дени (1713—1784), французский писатель, философ-просветитель. — 285, 938
Диккенс Чарльз (1812—1870), английский прозаик. — 95, 427, 684, 917
Дикс Б. — 918
Динерштейн Е. А. — 986
Динесман Т. Г. — 1000
Добкин А. И. — 953, 961
Добролюбов Александр Михайлович (1876—1945?), поэт, религиозный проповедник. — 229, 938
Добролюбов Николай Александрович (1836—1861), литературный критик, публицист, революционный демократ. — 541
Долгополов Л. К. — 17, 951, 972, 973, 1005—1007
Домогацкая Е. Г. — 935, 958
Д'Ор О. Л. — 12
Достоевский М. М. — 939
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881). — 22, 44, 45, 60, 67, 92, 110, 137, 148, 195, 214, 259, 260, 270, 275, 278, 286, 289, 290, 310, 354, 376, 391—393, 398, 399, 401, 402, 411, 412, 415—418, 423, 427, 433, 435—437, 441, 456—458, 460, 466, 492, 509, 536, 538, 541, 544, 564, 568, 584, 590, 591, 602, 608—611, 635, 644, 655, 658, 659, 663, 664, 683, 697, 699—701, 704, 709, 760, 761, 767, 813, 814, 821—823, 834, 854, 876, 886, 898, 912, 931, 936, 939, 945, 946, 952, 956, 957, 963, 970, 972—974, 976, 980, 984, 989, 990, 995, 998, 1003
Друзин В. П. — 909
Дубровкин Р. — 905, 956
Дунс Скот. См.: *Иоанн Дунс Скот*
Дурылин С. Н. — 980
Дэвис Эндрю Джексон (1826—1910), американский спирит, автор трудов по спиритизму. — 57
Дю Прель Карл Людвиг (1839—1899), немецкий оккультист, философ и психолог. — 182, 184, 930

Евреинов Н. Н. — 940
Егунов А. Н. — 949

Екатерина II Алексеевна (урожд. Софья Фредерика Августа Анхальт-Цербстская; 1729—1796), российская императрица с 1762 г. — 445, 604, 938, 951
Елачич А. К. — 964
Ермилов В. В. — 25, 994
Ермичев А. А. — 999
Ершов Петр Павлович (1815—1869), поэт. — 144
*Есенин С. А. — 453—455,* 670, 672, 953, *954,* 955, 976, 977
Ефимов Б. Е. — 999

Жан-Поль (наст. имя и фам. — Иоганн Пауль Фридрих Рихтер; 1763—1825), немецкий прозаик, теоретик искусства. — 17, 45, 195, 481, 482
Жаров А. А. — 26
Жемчужников Алексей Михайлович (1821—1908), поэт, публицист. — 72
Женетт Р. де. — 951
Жиглевич Е. В. — 999
Жилль Валер (1867—1950), бельгийский поэт. — 213
Жилькэн Иван (1858—1924), бельгийский поэт. — 213
*Жирмунский В. М. — 794—801, 987,* 988
Жиро Альбер (наст. имя и фам. — Мари Эмиль Альбер Кайенберг; 1860—1929), бельгийский поэт и литературный деятель. — 213
Жорес Ж. — 25, 27
Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), поэт, переводчик, критик. — 455, 581, 662, 954—956, 975

Заборов П. Р. — 913
Загоскин Михаил Николаевич (1789—1852), исторический романист, прозаик, комедиограф. — 427, 428, 951
Зайдель Г. С. — 25
Зайцев Борис Константинович (1881—1972), прозаик. — 211, 942
Зайцев П. Н. — 8, 996
*Закржевский А. К. — 354—381, 945*
Замошкин Н. И. — 908
Замятин Евгений Иванович (1884—1937), прозаик, драматург, критик. — 22, 25, 26, 688, 709, 985
Захаренко Н. Г. — 9, 1005
Зелинский Ф. Ф. — 932
Зеньковский В. В. — 961
Золя Э. — 948

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург и поэт. — 45, 110, 166, 195, 283, 343, 345, 552, 554, 555, 567, 568, 577, 582, 763, 775, 886, 910, 943, 944, 970, 998

Иван IV Васильевич Грозный (1530—1584), великий князь (с 1533 г.), первый русский царь (с 1547 г.). — 302
Иванов Всеволод Вячеславович (1895—1963), прозаик, драматург. — 688
*Иванов Вяч. И.* — 16, 20, 32, 34, 38, 69, 70, 132, 134, 135, 137, *140—142*, 163, 164, 210, 211, 214, 215, 319, 320, 327, 373, *401—410*, 471, 474—476, 478, 560, 568, 569, 582, 583, 593, 761, 794, 833, 840, 847, 880, 885, 890, 896, 912, 915, 918, 921—923, *924*, 930, 932, 933, 949, 956, 958, 960, 984, 995, 1002, 1004
Иванов Е. П. — 995
Иванов Иван Иванович (1862—1929), литературный и театральный критик, историк. — 31, 38
*Иванов-Разумник.* — 9, 10, 17, 19, 29, 33—38, 471, *543—678*, 814, 881, 908, 909, 951, 954, 961, *966—967*, 968, 969, 972—975, 996, 997, 999
Иванова Е. В. — 911, 938, 961, 979, 981
*Игнатов И. Н.* — 21, 29, 30, 33, 34, 38, *447—449*, 906, 907, *953*
*Измайлов А. А.* — 10, 32, 33, 38, *157—164*, 907, *927*, 940
Измайлов Н. В. — 976
Ильинский А. Н. — 945
Ильюнина Л. А. — 911, 995
Иоанн Дунс Скот (ок. 1266—1308), философ, ведущий представитель францисканской схоластики. — 801
Иринова Т. — 984
Исаев И. С. — 986

Кабанис Пьер Жан Жорж (1757—1808), французский философ, врач. — 183
Каблуков Иван Алексеевич (1857—1942), физико-химик, профессор Московского университета. — 833
Каверин (наст. фам. (до 1930) — Зильбер) Вениамин Александрович (1902—1989), прозаик. — 792
Кагаров Евгений Георгиевич, филолог-классик, педагог. — 619
Казин А. Л. — 1007
Кайдалова Н. А. — 1006
Каллаш Владимир Владимирович (1866—1919), литературовед, библиограф. — 750
Каменев (наст. фам. — Розенфельд) Лев Борисович (1883—1936), политический и государственный деятель, большевик; член Политбюро ЦК ВКП(б) в 1919—1926 гг. — 857—861, 866, 870, 877, 878, 993, 996, 998
Камерон Чарлз (1730-е гг. — 1812), архитектор; по происхождению шотландец, с 1779 г. в России. — 482
Кант Иммануил (1724—1804), немецкий философ. — 44, 92, 166, 182, 183, 244, 322, 347, 348, 350, 369, 371, 375, 376, 394, 408, 456, 466,

481, 489, 510, 576—580, 587, 588, 708, 767, 775—778, 801, 878, 899, 930
Кантор В. К. — 944, 999
Кантор М. Л. — 995
Капнист В. В. — 937
Кардек (Кардэк) Аллан (наст. имя Ипполит-Леон-Денизар Ривель; 1803—1869), французский писатель, теоретик спиритизма. — 57
Карпократ Александрийский (1-я половина II в.), философ-гностик. — 56
Касимова Е. — 27, 28
Катков Михаил Никифорович (1818 или 1817—1887), публицист, издатель, критик. — 305
Катулл Гай Валерий (ок. 87 — ок. 54 до н. э.), римский поэт. — 70
Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96), римский оратор, теоретик ораторского искусства. — 283
Келлерман Бернгард (1879—1951), немецкий прозаик. — 830, 990
Керенский Александр Федорович (1881—1970), политический и государственный деятель, адвокат; министр-председатель Временного правительства (июль—октябрь 1917 г.). — 838, 897
Керинф (II в.), философ-гностик. — 56
Киплинг Джозеф Редьярд (1865—1936), английский поэт, прозаик. — 697, 979
Киреевский Иван Васильевич (1806—1856), философ, критик; один из лидеров славянофильства. — 335, 391, 541
Киреевский Петр Васильевич (1808—1856), фольклорист, археограф; приверженец славянофильства. — 335, 541
Кирпотин В. Я. — 994
Киршон В. М. — 994, 995
Кистяковский Игорь Александрович (1872—1940), юрист, приват-доцент Московского университета. — 833
Клейн Т. П. — 959
Клейнборт Л. М. — 959
Клейнпауль Рудольф Александр Рейнгольд (1845—1918), немецкий языковед. — 527
Клингер Ф. М. — 930
Клычков Сергей Антонович (1889—1937), поэт, прозаик, переводчик. — 792
Клюев Николай Алексеевич (1887—1937), поэт. — 453, 455, 954, 955
Клягина М. Е. — 921
Княжнин В. Н. — 996
Ковалевский Максим Максимович (1851—1916), историк, юрист, социолог, земский деятель, член партии «демократических реформ». — 31, 122, 750, 878, 906
Коваленские. — 835
*Коган П. С.* — 21, 33, 36, *323—339*, 908, 942, *943*

Коген Герман (1842—1918), немецкий филолог, глава марбургской школы неокантианства. — 349, 466, 576, 579, 886, 900, 1000
Козлик Ф. — 1006
Козьма Индикоплов (середина VI в.), купец из Александрии, позднее монах на Синае, путешественник в Индию и другие восточные страны; автор трактата «Христианская топография». — 454
Козьма (в тексте: Кузьма) Прутков, коллективный псевдоним поэтов А. К. Толстого и братьев А. М. и В. М. Жемчужниковых. — 282, 286, 393, 527, 768, 937, 938, 948, 964, 986
Козьменко М. В. — 1006
Коле Л. — 984
Колеров М. А. — 932, 973
Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842), поэт. — 80, 81, 144, 149, 910
Кондратьев А. А. — 926
Коневской И. (наст. имя и фам. — Иван Иванович Ореус; 1877—1901), поэт, литературный критик. — 229, 918
Конечный А. М. — 12
Кони Анатолий Федорович (1844—1927), юрист, литератор, мемуарист. — 684, 978
Коновалов Дмитрий Григорьевич (1876—?), писатель, исследователь сектантства. — 524, 964
Конт Огюст (1798—1857), французский философ, один из основоположников позитивизма и социологии. — 48, 300
Коперник Николай (1473—1543), польский астроном, создатель гелиоцентрической системы мира. — 878
Корейша Иван Яковлевич (ок. 1780—1861), юродивый и прорицатель, автор духовных гимнов. — 286
Корещенко Арсений Николаевич (1870—1921), композитор, пианист, дирижер. — 212
Корнилов Лавр Георгиевич (1870—1918), генерал от инфантерии, верховный главнокомандующий (июль—август 1917 г.), один из создателей и первый командующий белогвардейской Добровольческой армии. — 838
Коростелев О. А. — 995
Котрелев Н. В. — 912—915, 926, 964, 982
Кохановская (наст. фам. — Соханская) Надежда Степановна (1823 или 1825—1884), прозаик, драматург. — 290, 298, 940
Кошанский Николай Федорович (1781—1831), педагог, автор учебников по риторике. — 283
Кошечкин С. П. — 954
Кравец С. Л. — 910
Крафт-Эбинг Рихард (1840—1902), немецкий психиатр. — 183
Крестовский Всеволод Владимирович (1839—1895), прозаик, поэт. — 297
Кричевский Ю. Б. — 932

Кришнамурти Джидду (Альцион; 1895 или 1897—1986), индийский религиозный мыслитель и поэт; объявлен теософами в 1910 г. новым учителем мира. — 596
Кручёных Алексей Елисеевич (1886—1968), поэт, теоретик футуризма. — 478
Крюкова А. М. — 997
Ксеркс I (?—465 до н. э.), царь государства Ахеменидов (с 486), возглавлявший поход персов в Грецию (480—479). — 589, 590
Кугель А. Р. — 940
Кудряшева Н. В. — 1007
*Кузмин М. А.* — 38, 207, 211, 444, *471—472*, 918, 935, 952, *958—959*
Куприн Александр Иванович (1870—1938), прозаик. — 211, 260, 504, 605, 644, 791, 913, 937
Куприяновский П. В. — 928
Курочкин Василий Степанович (1831—1875), поэт, переводчик, журналист. — 286, 938
Кушлина О. Б. — 12, 928

Лавров А. В. — 10, 28, 908, 912, 916, 932, 953, 958, 961, 967, 968, 978, 987, 1006—1008
Лавров Петр Лаврович (1823—1900), философ, социолог, публицист; идеолог революционного народничества. — 541
Лагутина И. Н. — 1008
Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1946), живописец и график, член объединения «Мир Искусства». — 498
Ласк Эмиль (1875—1915), немецкий философ-неокантианец, ученик Виндельбанда; представитель т. н. телеологического критицизма. — 349—351
Лассаль Фердинанд (1825—1864), немецкий социалист, философ, публицист. — 300, 312
Леви Э. — 962
Левик В. В. — 945
Левитов Александр Иванович (1835—1877), прозаик. — 290, 292, 294, 297—299, 309, 939
Левитов Л. И. — 940
Ледбитер Чарлз Вебстер (1847—1934), английский теософ. — 596
Лежнев И. (наст. имя и фам. — Исай Григорьевич Альтшулер; 1891—1955), литературовед, публицист. — 38, 814, 989
Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716), немецкий философ, математик, физик, языковед. — 376, 878, 896
Лейкин Николай Александрович (1841—1906), прозаик, журналист. — 298
Ленин (наст. фам. — Ульянов) Владимир Ильич (1870—1924), политический деятель, публицист, лидер большевиков, председатель первого советского правительства. — 23, 25, 541, 782, 845, 856, 876, 878, 992

Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, математик, естествоиспытатель, инженер. — 474, 699
Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891), прозаик, публицист, литературный критик, политический и религиозный мыслитель. — 286, 535, 541
Леопарди Джакомо, граф (1798—1837), итальянский поэт, прозаик, переводчик, филолог. — 225, 435, 933
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841). — 72, 80, 157, 158, 164, 173, 225, 228, 283, 392, 445, 535, 704, 709, 733, 760, 791, 822, 910, 914, 923, 928, 943, 950, 955, 966, 967, 974, 980, 981, 990
Лернер Н. О. — 918
Лесков Николай Семенович (1831—1895), прозаик, публицист. — 148, 295, 309, 681, 850, 992
Ли Софус (1842—1899), норвежский математик. — 737
Либединский Юрий Николаевич (1898—1959), прозаик. — 22, 25, 26, 792
Либерман Л. — 25
Ливанов Федор Васильевич (? — конец 1878 или 1879), прозаик, публицист. — 304, 940—941
Лившиц Б. К. — 1000
Лидин В. Г. — 22
Липкин Борис Николаевич (1874—1954), живописец. — 833
Липпс Теодор (1851—1914), немецкий философ, психолог, эстетик. — 577
Литвин Е. Ю. — 953
Лихачев Д. С. — 1007
Ловягин А. М. — 12
Локк Джон (1632—1704), английский философ, создатель идейно-политической доктрины либерализма. — 376
Локс Константин Григорьевич (1889—1956), литературовед, литературный критик. — 804, 908
Ломброзо Чезаре (1835—1909), итальянский судебный психиатр и криминалист, родоначальник антропологического направления в криминологии и уголовном праве. — 188, 555
Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765), ученый-естествоиспытатель, поэт, языковед, литературовед, художник, историк. — 150, 438, 445, 733, 760, 762, 789, 926, 951, 999
Лопатин Лев Михайлович (1855—1920), философ-персоналист, психолог, профессор Московского университета. — 352, 750
Лопухина Е. Ф. — 948
Лопухина М. А. — 928
Лотце Рудольф Герман (1817—1881), немецкий философ, врач, естествоиспытатель. — 347
Лукьянов Сергей Михайлович (1855—1935), литератор, биограф Вл. С. Соловьева, физиолог, государственный деятель. — 37, 909

33 Зак. 3458

Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), литературный критик, публицист, искусствовед и театровед, драматург; народный комиссар по просвещению. — 831
Львов-Рогачевский (наст. фам. — Рогачевский; 1873/1874—1930), литературный критик, публицист. — 21, 693, 979
Любимов Николай Алексеевич (1830—1897), публицист, журналист, ученый-физик. — 305, 941
Людвиг II Баварский. — 917
Лютик. — 11
Ляцкий Евгений Александрович (1868—1942), литературный критик, историк русской литературы, этнограф, фольклорист, прозаик. — 37, 38

Магомедова Д. М. — 8, 906
Майдель Р. фон. — 909
Майерс Фредерик Уильям Генри (1843—1901), английский психолог. — 182—183
Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), поэт, драматург. — 80, 158, 285
Макарий Унженский (1350—1444), игумен Троицкой Желтоводской обители. — 454
Максимов Д. Е. — 912, 965
Максимов Сергей Васильевич (1831—1901), очеркист, этнограф. — 297, 940
Малашкин С. И. — 22
Малинин Александр Федорович (1834—1888), педагог. — 283, 937
Малкина Е. — 989
Малларме (Маллармэ) Стефан (1842—1898), французский поэт-символист, литературный критик, филолог. — 343, 345, 458, 762, 956
Малмстад (Мальмстад, Malmstad) Дж. — 8, 10, 905, 907, 908, 929, 953, 967, 978, 991, 1005, 1006, 1008
Мамонтова Г. А. — 9
Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938), поэт, прозаик, эссеист, переводчик. — 526, 964
Манн Генрих (1871—1950), немецкий прозаик, публицист, драматург, критик. — 343
Манциарли И. де. — 991
Маринетти Филиппо Томмазо (1876—1944), итальянский поэт, прозаик, драматург; глава и теоретик футуризма. — 886, 1000
Мариотт Эдм (1620—1684), французский физик. — 285
Маркион (? — между 177 и 190), основатель христианской секты. — 56
Маркс Карл (1818—1883), немецкий социальный мыслитель и общественный деятель. — 300, 489, 540, 782, 801, 845, 856, 878, 893, 986, 992
Мартынов И. Ф. — 959

Марциал (ок. 40 — ок. 104), римский поэт, эпиграмматист. — 252
Матисс (Матис) Анри (1869—1954), французский живописец, график, мастер декоративного искусства. — 344, 886, 1000
Мачтет Григорий Александрович (1852—1901), прозаик, журналист. — 343
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930), поэт, драматург. — 473, 477, 524, 693, 984, 1000
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), театральный режиссер, актер, педагог. — 804, 806, 808, 825, 988
Мельников Павел Иванович (псевдоним: Андрей Печерский; 1818—1883), прозаик. — 148, 294, 298, 304—306, 941
Менделеев Дмитрий Иванович (1834—1907), химик, физик, метеоролог, педагог, общественный деятель. — 445
Менделеевы. — 835
Мережковские. — 880
*Мережковский Д. С.* — 16, 33, 38, 92, 166, 195, 202, 210, 214, 215, 224, *259—266*, 319, 320, 326, 327, 329, 334—338, 373, 374, 391, 435, 440, 441, 445, 458, 460, 474, 475, 477, 550, 564, 568, 594, 605, 644, 695, 776, 783, 833, 851, 854, 858—860, 862, 878, 915, 918, 921, 931, *935*, 952, 955, 957, 959, 970, 996
Мериме (Меримэ) Проспер (1803—1870), французский прозаик, драматург, критик, очеркист, историк, искусствовед. — 158, 928
Месмер Франц Антон (1733—1815), австрийский врач, создатель теории животного магнетизма. — 183. —
Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский драматург, поэт, эссеист, теоретик символизма. — 73, 213, 330, 343, 345, 451, 552, 555
Метнер А. М. — 917
Метнер Николай Карлович (1879—1951), композитор, пианист, музыкальный писатель; брат Э. К. Метнера. — 232, 833, 885, 909, 910
*Метнер Э. К.* — 13, 16—18, 29, 30, 38, *39—53, 89—101*, 195 (Э., Вольфинг), 196 (Э.), *340—341, 909*, 910, 916, 917, 931, 943, 1000, 1003
Метнеры. — 887
Милашевский В. А. — 979
Миллер О. В. — 972
Милль Джон Стюарт (1806—1873), английский философ, экономист, общественный деятель; основатель английского позитивизма. — 576, 775, 878
Милюков Павел Николаевич (1859—1943), историк, публицист, один из основателей и член ЦК конституционно-демократической партии. — 750
Минаев Д. Д. — 938
Минский (наст. фам. — Виленкин) Николай Максимович (1856—1937), поэт, драматург, философ, публицист, переводчик. — 440, 854, 918, 995
Минц З. Г. — 918

Миропольский А. Л. (наст. имя и фам. — Александр Александрович Ланг; 1872—1917), поэт, переводчик, прозаик. — 54, 56, 59, 61, 67, 911, 912
Михайлов О. Н. — 24
Михайловский Николай Константинович (1842—1904), публицист, социолог, литературный критик, общественный деятель. — 541, 980
Михельсон М. И. — 933
Молешотт Якоб (1822—1893), немецкий физиолог, философ-материалист. — 878
Молчанова Н. А. — 928
Мопассан Ги де (1850—1893), французский прозаик. — 289
Морозова (урожд. Мамонтова) Маргарита Кирилловна (1873—1958), учредительница издательства «Путь» и Московского Религиозно-философского общества. — 833, 891
Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор. — 91, 97
*Мочульский К. В. — 22, 532—534, 965*
Муравлин (наст. фам. — Голицын) Дмитрий Петрович, князь (1860—1928), прозаик, драматург. — 308, 941
Муравьев Вл. Б. — 1006
Муратов П. П. — 22, 942, 1000
Муратова К. Д. — 913, 937
Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), композитор. — 128, 886
Мюллер (Müller) Георг (1877—1917), глава книгоиздательской фирмы. — 601, 612
Мюллер Макс (1823—1900), английский филолог-санскритолог, историк литературы и религии. — 529
Мясников А. С. — 1005

Найденов (наст. фам. — Алексеев) Сергей Александрович (1868—1922), драматург. — 79, 913
Накоряков Н. Н. — 994
Наполеон I Бонапарт (1769—1821), французский полководец и государственный деятель, император (1804—1814, март—июнь 1815). — 699, 706, 959, 980
Наторп Пауль (1854—1924), немецкий философ, один из лидеров марбургской школы неокантианства. — 348, 576
Неар. — 20
Недоброво Н. В. — 947
Недолин С. — 11
Некрасов Константин Федорович (1873—1940), издатель; племянник Н. А. Некрасова. — 600, 613, 1000
Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877), поэт, прозаик, журналист. — 15, 80, 88, 119, 120, 127—130, 142, 144—146, 149, 158,

175, 219, 222, 228, 229, 236, 286, 377, 445, 635, 693, 760, 874, 914, 921, 922, 925, 933, 934, 974, 979, 986, 998
Нерлер П. — 956, 984
Нефедьев Г. В. — 1008
Нехотин В. В. — 993
Нечаева В. С. — 939
Никитин Н. Н. — 22
Никитина Е. Ф. — 8
Никитина О. С. — 911
Николаев П. Ф. — 906
Николай I (1796—1855), российский император (с 1825 г.). — 422, 445, 800
Николай II. — 937
Николеску Т. — 988, 1007
Никольская Т. Л. — 956
Ницше Фридрих (1844—1900), немецкий философ, филолог и писатель. — 50, 92, 94—99, 110, 112, 113, 1667—170, 172—174, 179, 186, 193, 195, 199, 201—204, 209, 210, 212, 215, 239, 250, 275, 320, 321, 343, 345, 355—358, 364, 365, 451, 458, 466, 490, 492, 499, 505, 543, 548, 555, 576, 599, 703, 828, 832, 875, 878, 886, 900, 910, 917, 919, 930—932, 934, 945, 946, 956, 957, 967, 968, 973
Новалис. — 17
Нордау (наст. фам. — Зигфельд) Макс (1849—1925), немецкий критик и публицист. — 555
Нуаре (Noiré) Людвиг (1829—1889), немецкий философ. — 525, 964
Ньютон Исаак (1643—1727), английский математик, механик, астроном и физик, основатель классической физики. — 348

Обатнина Е. Р. — 980
Окен (наст. фам. — Оккенфус) Лоренц (1779—1851), немецкий естествоиспытатель и натурфилософ. — 121
Оксенов И. А. — 909, 983
Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869—1970), певица (меццо-сопрано). — 886, 919
Олигер Николай Фридрихович (1882—1919), прозаик, драматург. — 149
Орлов В. Н. — 1005
Островский Александр Николаевич (1823—1886), драматург. — 148, 298, 343
Осьмакова Н. И. — 1006
Отто И. Л. — 940
*Оцуп Н. А. — 838—841, 991*
Ошеров С. А. — 928

Павлов Алексей Петрович (1854—1929), геолог, профессор Московского университета. — 833

Павлова (урожд. Яниш) Каролина Карловна (1807—1893), поэтесса, переводчица, прозаик. — 850, 992
Павлова Мария Васильевна (1854—1938), палеонтолог; жена А. П. Павлова. — 833
Павлова М. М. — 959
Павлова Т. В. — 10, 967, 1008
Пайк (Pike) Альберт (1809—1891), американский юрист, генерал конфедератов, деятель масонского движения, поэт. — 57, 911
*Парнок С. Я. — 382—390, 947*
Пархоменко Г. Ф. — 1007
Паскаль Блез (1623—1662), французский религиозный философ, писатель, математик и физик. — 387
Паскевич И. И. — 951
*Пастернак Б. Л.* — 26—28, *851—852*, 872, 992, *993*, 994
Пастернак Е. Б. — 993
Пастернак Е. В. — 993
Патти Аделина (1843—1919), итальянская певица. — 881
Певак Е. А. — 935, 958
Пеладан Жозефен (Сар Пеладан; 1859—1918), французский прозаик, драматург, художественный критик. — 555
Переверзев Валерьян Федорович (1882—1968), литературовед, литературный критик; представитель социологического метода. — 814, 817, 818, 821—825, 989, 990
Переплетчиков Василий Васильевич (1863—1918), живописец. — 833
Перхин В. В. — 18
Перцов П. П. — 17
Пестель Павел Иванович (1793—1826), декабрист, основатель, глава и идеолог Южного общества. — 445
Петр I Великий (1672—1725), царь (с 1682 г.), первый российский император (с 1721 г.). — 261, 262, 392, 411, 412, 444—446, 466, 468, 511, 512, 638, 640, 641, 657, 659—661, 664—668, 702—706, 709, 733, 826, 948, 975, 976
Петрарка Франческо (1304—1374), итальянский поэт, ученый, философ. — 210
Петровский, доктор. — 12
Петровский А. С. — 962, 997
Петрункевич Иван Ильич (1844—1928), земский деятель, юрист, один из основателей конституционно-демократической партии. — 750
Печковский А. П. — 980
Пикассо (наст. фам. — Руис-и-Пикассо) Пабло (1881—1973), французский живописец (испанец по происхождению). — 414, 415, 458
*Пильняк Б.* — 22, 25, 26, 681, 688, 792, 841, *851—852*, 985, 992, *993*, 994
Пинес Д. М. — 9, 909, 962, 997

Пирожков Михаил Васильевич (1867—1926 или 1927), издатель. — 695
Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868), литературный критик и публицист. — 394, 445
Писемский Алексей Феофилактович (1820 или 1821—1881), прозаик, драматург. — 297—299, 940
Пискунов В. М. — 999, 1007
Пискунова С. И. — 999, 1007
Платон (428 или 427 — 348 или 347 до н. э.), древнегреческий философ. — 92, 197, 334, 346, 349, 409, 504, 875, 878, 893, 917, 949, 950
Плеве Вячеслав Константинович фон (1846—1904), министр внутренних дел и шеф жандармов в 1902—1904 гг. — 748, 750, 752
Плеханов Георгий Валентинович (1856—1918), деятель российского и международного социал-демократического движения, философ, публицист, пропагандист марксизма. — 541
Плотин (ок. 204/205—269/270), древнегреческий философ, основатель неоплатонизма. — 345, 350, 456
По (Poe) Эдгар Аллан (1809—1849), американский поэт, прозаик, критик. — 110, 186, 223, 225, 289, 762, 919, 930, 933, 985
Победоносцев Константин Петрович (1827—1907), государственный деятель, юрист, публицист; обер-прокурор Св. Синода в 1880—1905 гг. — 424, 445, 586, 659, 830, 938
Погодин Михаил Петрович (1800—1875), прозаик, драматург, публицист, историк, издатель. — 428
Подмор Френк (1856—1910), английский психолог. — 183
Полилов Н. Н. — 957
Полонский Яков Петрович (1819—1898), поэт, прозаик. — 80, 158
Поляков С. А. — 914
Поляков Ф. Б. — 905
Поляковы. — 835
Помирчий Р. Е. — 912, 965
Попов Ан. А. — 918
Поржезинский Виктор Карлович (1870—1929), русский и польский языковед, профессор Московского университета, затем профессор Варшавского университета. — 529
Потапенко Игнатий Николаевич (1856—1929), прозаик, драматург. — 386, 604, 605
Потемкин-Таврический Григорий Александрович, князь (1739—1791), государственный и военный деятель, генерал-фельдмаршал. — 445
Поццо А. М. — 950
*Поярков Н. Е. — 83—88,* 833, *915*
Прокопов Т. Ф. — 936
Прудон Пьер Жозеф (1809—1865), французский социалист, теоретик анархизма. — 878

Пруст Марсель (1871—1922), французский прозаик. — 851
Пуанкаре Жюль Анри (1854—1912), французский математик, физик, философ. — 695, 750
Пугачев Емельян (1740 или 1742—1775), донской казак, предводитель Крестьянской войны 1773—1775 гг. — 879
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837). — 29, 72, 80, 111, 112, 150, 154, 158, 159, 164, 228, 256, 281, 283, 285, 388, 391, 393, 423 432, 435, 438, 441, 445, 450, 452, 455, 457, 460, 482, 522, 535, 544, 581, 592, 609—611, 619, 644, 655, 661, 663—668, 688, 699, 702, 704, 706, 709, 733, 791, 799, 800, 825, 876, 886, 891, 909, 914, 921, 928, 931, 939, 940, 943, 947, 949—951, 953, 955, 956, 958, 964, 973, 974, 976, 980, 985, 987, 998
Пшибышевский Станислав (1868—1927), польский прозаик, драматург, эссеист. — 144, 330, 343, 345, 564, 943
Пьяных М. Ф. — 1007
*Пяст Вл.* — 32, 38, *107—115, 398—400, 918,* 932, 948, 951, 960

Радлова (урожд. Дармолатова) Анна Дмитриевна (1891—1949), поэтесса, переводчица. — 471
Раскольников (наст. фам. — Ильин) Федор Федорович (1892—1939), политический деятель, дипломат, литератор. — 817, 989
Распутин (наст. фам. — Новых) Григорий Ефимович (1864 или 1865, по др. данным, 1872—1916), крестьянин Тобольской губернии, «прорицатель» и «исцелитель»; фаворит Николая II и императрицы Александры Федоровны. — 767
Ратгауз М. Г. — 996
Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), композитор, пианист, дирижер. — 885
Рачинский Григорий Алексеевич (1859—1939), литератор, переводчик, философ. — 212, 750, 833, 932
Рейсер С. А. — 939
Рейтблат А. И. — 905
Рейхенбах Карл фон, барон (1788—1869), немецкий естествоиспытатель и техник; исследователь таинственной силы «од», распознаваемой лишь особыми людьми — «сенситивами». — 183
Рембо (Рэмбо) Артюр (1854—1891), французский поэт. — 530, 531, 965
Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957), прозаик, драматург. — 12, 22, 38, 144, 196, 211, 471, 561, 605, 644, 681, 701, 886, 925, 931, 969, 980, 999
Ренувье Шарль (1815—1903), французский философ, глава так называемого неокритицизма. — 576
Решетников Федор Михайлович (1841—1871), прозаик. — 297, 940
Рёскин Джон (1819—1900), английский писатель, теоретик искусства, публицист, искусствовед. — 555

Риккерт Генрих (1863—1936), немецкий философ, один из основателей баденской (фрейбургской) школы неокантианства. — 274, 275, 349, 351, 489, 576, 579, 594, 595, 767, 775, 900, 936, 945
Рильке Райнер Мария (1875—1926), австрийский поэт, прозаик. — 318, 343, 345, 942
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), композитор, педагог, дирижер. — 615
Рицци Д. — 1006
Рише Шарль (1850—1935), французский иммунолог и физиолог. — 183
*Робакидзе Г. — 456—468, 955*—957
Робеспьер Максимильен (1758—1794), деятель Великой французской революции, один из лидеров якобинцев. — 879
Ровинский Дмитрий Александрович (1824—1895), искусствовед, собиратель и исследователь гравюры, московский губернский прокурор. — 759, 984
Рогов В. В. — 985
Роденбах Жорж (1855—1898), бельгийский прозаик, поэт. — 210, 213, 932
Рожественский Зиновий Петрович (1848—1909), вице-адмирал. — 81
Розанов Василий Васильевич (1856—1919), публицист, критик, философ, прозаик. — 38, 354, 435, 437—440, 555, 776, 783, 858, 880, 952, 955, 980
Романовский В. В. — 963
Ропшин В. См.: *Савинков Б. В.*
Рославлев Александр Степанович (1883—1920), поэт, прозаик. — 144, 925
Россинский Владимир Иллидорович, художник. — 833
Рубанович Семен Яковлевич (ум. в 1930 г.), поэт, переводчик. — 213
Рубашкин А. И. — 958
Русаков Ю. А. — 1000
Русов Н. Н. — 18
Руссо Жан Жак (1712—1778), французский прозаик, философ, публицист, композитор. — 453, 954
Рыбников П. Н. — 940
Рылеев Кондратий Федорович (1795—1826), поэт, декабрист, член Северного общества. — 445

Савинков Борис Викторович (псевдоним: В. Ропшин; 1879—1925), один из лидеров партии социалистов-революционеров и руководителей ее Боевой организации; прозаик, поэт. — 392, 393, 948
Савицкий П. Н. — 18
Садовской (наст. фам. — Садовский) Борис Александрович (1881—1952), поэт, прозаик, критик, историк литературы. — 211, 924, 1001

Сажин В. Н. — 28
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889), прозаик, критик, публицист. — 298, 299, 437, 940
Самсонов Дормидонт Петрович (ум. в 1822 г.), магистр словесности. — 798, 988
*Санников Г. А. — 851—852*, 992, *993*, 994.
Санников Д. Г. — 993
Сапов В. В. — 951
Сатурнин (1-я половина II в.), сирийский философ-гностик. — 56
Сведенборг Эммануэль (1688—1772), шведский ученый, философ, писатель, мистик. — 188, 189, 193, 300, 886, 930, 931
Свенцицкий В. П. — 932
Святополк-Мирский Д. П. — 18, 28
Северен Фернан (1867—1931), бельгийский поэт. — 213
Северянин Игорь (наст. имя и фам. — Игорь Васильевич Лотарев; 1887—1941), поэт. — 473, 759, 984
Сейфуллина Л. Н. — 26
Селиванов Кондратий Иванович (?—1832), основатель скопческой секты. — 286
Селих Я. Г. — 993
Семенов Е. П. — 933
Семенов С. А. — 22
Сен-Поль Ру (наст. имя и фам. — Поль Пьер Ру; 1861—1940), французский поэт. — 555
Сен-Санс Камиль (1835—1921), французский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик. — 63
Сен-Симон Клод Анри де Рувруа, граф (1760—1825), французский мыслитель, социалист-утопист. — 878
Серафим Саровский (в миру — Прохор Исидорович Мошнин; 1754 или 1759—1833), послушник, затем монах Саровской пустыни; один из наиболее почитаемых святых Русской православной церкви. — 275, 277, 499
Серафимович (наст. фам. — Попов) Александр Серафимович (1863—1949), прозаик. — 14, 26, 149, 925
Сергеев А. А. — 961
Сергеев-Ценский С. Н. — 940
Серебрякова В. В. — 9
Серов Валентин Александрович (1865—1911), живописец и график. — 212
Сикорский Иван Алексеевич (1845—1918), психиатр, профессор Киевского университета. — 521
Симановский И. Б. — 16
Синегуб Сергей Силович (1851—1907), поэт, революционер-народник. — 80
Синявский А. Д. — 23

Сковорода Григорий Саввич (1722—1794), украинский философ и поэт. — 282, 428, 578, 709, 904
Скрябин Александр Николаевич (1871—1915), композитор, пианист. — 412, 435, 763, 885
Скрябины. — 887
Слепцов Василий Алексеевич (1836—1878), прозаик, публицист. — 297, 298, 940
Случевский Константин Константинович (1837—1904), поэт, прозаик. — 80
Смирнов А. Е. — 993
Смирнова Л. А. — 1006
Соболев М. — 12
Соболев Юрий Васильевич (1887—1940), театральный критик, историк литературы. — 36, 908
Соколов Сергей Алексеевич (псевдоним: Сергей Кречетов; 1878—1936), поэт, владелец издательства «Гриф». — 833
Сократ (ок. 470—399 до н. э.), древнегреческий философ. — 504, 648, 691, 705
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900), философ, богослов, поэт, критик, публицист. — 51, 57, 80, 81, 85, 92, 110, 138, 166, 183, 186, 188, 189, 199—202, 204, 210, 212, 224, 275, 282, 319, 356, 373, 408, 417, 427—429, 441, 458, 467, 489, 511, 512, 535—537, 541, 544, 550, 551, 556—559, 583, 584, 587, 590, 595, 645, 647, 648, 652, 682, 783, 787, 816, 831, 835, 854, 874, 886, 898, 900, 914, 915, 917, 923, 930—932, 944, 949, 951, 957, 966, 969, 971, 972, 982, 1000
Соловьев Михаил Сергеевич (1862—1903), педагог, переводчик; брат Вл. Соловьева и издатель его сочинений. — 201, 835, 932
*Соловьев С. М. — 102—104, 127—130,* 144, *150—152,* 211, 551, 694, 835, 858, 882, 885, *917—918,* 921, 925, 926, 931, 932, 934, 966
Соловьев Ю. П. — 22
Соловьевы. — 835
Сологуб Федор (наст. имя и фам. — Федор Кузьмич Тетерников; 1863—1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик. — 8, 27, 211, 257, 258, 319, 330, 388, 473—475, 477, 545, 605, 644, 709, 851, 880, 881, 915, 918, 959, 968, 973, 980, 989
Сомов Константин Андреевич (1869—1939), живописец и график. — 86, 152, 207
Софокл (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург. — 435
Спенсер Герберт (1820—1903), английский философ и социолог, один из родоначальников позитивизма. — 49, 53, 576, 775, 878
Сперанский В. Н. — 945
Сперанский Михаил Михайлович, граф (1772—1839), государственный деятель. — 445

Спивак М. Л. — 982, 999, 1008
Спиноза Бенедикт (Барух; 1632—1677), нидерландский философ. — 387, 705
Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1878—1953), политический и государственный деятель, с 1922 г. генеральный секретарь ЦК ВКП(б). — 856
*Станевич В. О. — 310—318, 941*
Стахорский С. В. — 999
Стеклов (Нахамкис) Юрий Михайлович (1873—1941), публицист, партийный и государственный деятель, член президиума ВЦИК; редактор газеты «Известия» (с 1917 г.). — 38
Степанов Н. А. — 937
*Степун (Степпун) Ф. А.* — 34, 37, 38, *342—353, 883—904, 944*, 999
Столыпин Петр Аркадьевич (1862—1911), государственный деятель, министр внутренних дел и председатель Совета министров (с 1906 г.). — 424
Стоюнин Владимир Яковлевич (1826—1888), педагог-словесник, автор учебников и пособий. — 283
Стражев В. И. — 942
Стриндберг Август Юхан (1849—1912), шведский прозаик, драматург. — 435, 886
Струве Петр Бернгардович (1870—1944), экономист, историк, публицист, критик, один из лидеров конституционно-демократической партии. — 599, 973
Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), публицист, прозаик, драматург, фельетонист, театральный деятель, книгоиздатель; с 1876 г. — издатель газеты «Новое время». — 32
Сугай Л. А. — 1007
Сумский (Каплун) Соломон Гитманович (1891, по др. данным 1883—1940), заведующий издательством «Эпоха», член партии меньшевиков. — 867
Сушкова О. — 909
Сю Эжен (наст. имя — Мари Жозеф; 1804—1857), французский прозаик. — 845, 992

*Табидзе Т. — 761—767, 984*
Тан (Тан-Богораз; наст. имя и фам. — Владимир Германович Богораз; 1865—1936), этнограф, лингвист, поэт, прозаик, публицист, общественный деятель. — 33, 38
Танеев Владимир Иванович (1840—1921), юрист, философ, социолог. — 879
Танеев Сергей Иванович (1856—1915), композитор, музыковед, профессор и директор Московской консерватории. — 833
Тареев Михаил Михайлович (1867—1934), философ и богослов. — 669, 976

Тастевен Генрих Эдмундович (1880—1915), литературный критик, журналист, секретарь редакции журнала «Золотое Руно». — 32
Тибулл Альбий (ок. 50—19 до н. э.), римский поэт. — 300, 301
Тик Людвиг (1773—1853), немецкий прозаик, драматург. — 92
Тименчик Р. Д. — 16, 918, 951, 991
Тимина С. И. — 1006
*Тимофеев Л. И. — 842—850, 992*
Тициан (Тициано Вечеллио; ок. 1476/77 или 1489/90—1576), итальянский живописец. — 457
Тоддес Е. А. — 982, 983
Толстой Алексей Константинович, граф (1817—1875), поэт, драматург, прозаик. — 80, 143, 148, 286, 924, 925
Толстой Алексей Николаевич, граф (1882—1945), прозаик, драматург, поэт. — 291, 298, 895, 898, 939, 1002
Толстой Лев Николаевич, граф (1828—1910). — 147, 148, 157—159, 260, 286, 296, 310, 311, 384, 387, 398, 412, 435, 437, 438, 440, 445, 446, 457, 492, 509, 555, 564, 648, 685, 686, 697, 713, 715, 791, 792, 820, 821, 825, 834, 873, 879, 898, 925, 927, 928, 931, 939, 941, 947, 951, 952, 970, 979, 980, 989, 1003
Толстых Г. А. — 1000
Томашевский Борис Викторович (1890—1957), литературовед, текстолог, стиховед. — 795, 801, 987
Тредиаковский (Тредьяковский) Василий Кириллович (1703—1768), поэт, филолог, переводчик. — 760, 798
Троицкий Матвей Михайлович (1835—1899), философ, психолог, профессор Московского университета. — 576
*Троцкий Л. Д. — 23, 37, 38, 514—519,* 682, 804, 811, 812, *962*
Трояновский Иван Иванович (1855—1928), врач, коллекционер живописи и графики. — 212
Трубачев С. З. — 911
Трубецкой Евгений Николаевич, князь (1863—1920), религиозный философ, правовед, общественный деятель. — 900
Трубецкой Павел (Паоло) Петрович, князь (1866—1938), скульптор. — 659, 975
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883). — 22, 150, 257, 699, 792, 834, 882, 935, 939, 951, 964, 979, 980, 999
Тхоржевский Иван Иванович (1878—1951), поэт, переводчик, критик, литературовед, общественный деятель. — 213
Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943), литературовед, прозаик. — 693, 813, 823, 825, 828, 979, 989, 990
Тьебо Д. — 938
*Тэффи. — 8, 32, 38, 120—122,* 920, *921*
Тютчев Федор Иванович (1803—1873), поэт, публицист. — 59, 72, 80, 154, 285, 286, 457, 474, 498, 535, 541, 544, 581, 799, 800, 886, 911, 912, 914, 926, 934, 935, 947, 950, 985, 996

Уайльд Оскар (1854—1900), английский прозаик, поэт, драматург, эссеист. — 213, 435, 555, 934
Уитней, Уитни (Whitney) Уильям Дуайт (1827—1894), американский лингвист, теоретик языка, индолог. — 525, 964
Усов П. С. — 941
Усовы. — 750
Успенский Глеб Иванович (1843—1902), прозаик, публицист. — 294, 297—299, 940
Успенский Николай Васильевич (1834 или 1837—1889), прозаик. — 298, 584

Фалес (ок. 625 — ок. 547 до н. э.), древнегреческий мыслитель, родоначальник античной философии и науки, основатель милетской школы. — 771, 772, 776—778, 785
Фальконе (Фальконет) Этьен Морис (1716—1791), французский скульптор. — 405, 659, 702, 975
Федор Алексеевич (1661—1682), русский царь с 1676 г. — 420
Федотов Георгий Петрович (1886—1951), историк, культуролог, публицист. — 757, 984
Федякин С. Р. — 22, 965
Фейербах Людвиг (1804—1872), немецкий философ. — 782, 986
Фельдман Д. М. — 8
Феокрит (конец IV — 1-я половина III в. до н. э.), древнегреческий поэт, создатель жанра идиллии. — 252, 254, 301
Феофилактов Николай Петрович (1878—1941), художник-график, иллюстратор и оформитель книг, основной художник журнала «Весы». — 833
Ферворн Макс (1863—1921), немецкий физиолог. — 775
Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820—1892), поэт, прозаик, публицист, переводчик. — 72, 80, 81, 127, 150, 158, 283, 370, 535, 914, 946, 996
Фехнер Густав Теодор (1801—1887), немецкий философ, физик, психолог; основатель психофизики. — 498, 580
Фехнер Е. Ю. — 978
Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940), публицист, литературный критик. — 17, 32, 38, 833, 906, 907, 956
Фишер-Дедуа, д-р. — 815, 989
Фламмарион Камиль (1842—1925), французский астроном, автор научно-популярных книг по астрономии. — 188, 930
Флейшман Л. С. — 992, 994
Флобер Гюстав (1821—1880), французский прозаик, драматург. — 192, 438, 706, 762, 931, 951, 952, 984
*Флоренский П. А.* — 19, 31, 38, *54—68*, 536, 858, 910, *911*
Флоренский П. В. — 911

Фонтэна Андре (1865—1948), французский поэт, прозаик, искусствовед. — 213
*Форш О. Д.* — 26, 35, 38, *697—709, 979,* 980
Фохт Борис Александрович (1875—1946), философ-кантианец, профессор Московского университета. — 833, 900
Фохт Ульрих Рихардович (1902—1979), литературовед. — 822, 823, 990
Франк С. Л. — 932
Франциск Ассизский (наст. имя и фам. — Джованни Бернардоне; 1181 или 1182—1226), св., итальянский проповедник, основатель ордена францисканцев, автор религиозных поэтических произведений. — 707, 758, 980
Фридрих II Гогенцоллерн (1712—1786), прусский король с 1740 г., полководец. — 758
Фурье Шарль (1772—1837), французский социалист. — 878

Хабаров И. П. — 996
Харджиев Н. И. — 1000
Хейнекен. — 183
Хемницер И. И. — 937
Хитрово (урожд. Бахметьева) Софья Петровна (ок. 1850—1910). — 537, 966
Хлебников Велимир (Виктор Владимирович; 1885—1922), поэт, прозаик, драматург. — 756, 761, 762, 984
Хмельницкая Т. Ю. — 1005
*Ховин В. Р. — 473—480, 959*
*Ходасевич В. Ф.* — 7, 18, 32, 38, *732—754, 856—871,* 884, 901, 907, *981*—983, 991, 996—999
Ходжсон Джозеф (1788—1869), английский врач. — 183
Холмская З. В. — 940
Холшевников В. Е. — 987
Хомяков Алексей Степанович (1804—1860), религиозный философ, публицист, критик, поэт; один из основоположников славянофильства. — 275, 335, 391, 541, 898, 977
Хромова Т. М. — 915
Хьюз Р. — 907, 991

Цурикова Г. М. — 984
Цыпин Г. Е. — 993

Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856), мыслитель и публицист. — 11, 417, 541, 955
Чайковский М. И. — 976
Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор. — 663, 976

Чеботаревская Анастасия Николаевна (1876—1921), критик и переводчица; жена Ф. Сологуба. — 880
Черниговец Ф. В. — 930
Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889), революционер-демократ, ученый, публицист, прозаик, литературный критик. — 394, 445, 541, 619, 621, 624, 878, 912, 974
Чехов Антон Павлович (1860—1904). — 22, 260, 283, 296, 301, 319, 320, 345, 387, 445, 582, 693, 709, 763, 791, 804, 834, 848, 937, 940, 944, 947, 952
Чингисхан (Тэмуджин, Темучин; ок. 1155—1227), основатель и великий хан Монгольской империи (с 1206 г.), организатор завоевательных походов против народов Азии и Восточной Европы. — 902
Чириков Евгений Николаевич (1864—1932), прозаик, драматург. — 78, 605, 644
Чистякова Э. И. — 1007, 1008
Чудаков А. П. — 977, 983, 989
Чудакова М. О. — 983
Чудовский Валериан Адольфович (1882—1938?), критик, стиховед. — 32, 619, 907
Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фам. — Николай Васильевич Корнейчуков; 1882—1969), литературный критик, детский поэт и прозаик, переводчик, историк литературы. — 38, 809, 978, 988
Чулков Георгий Иванович (1879—1939), прозаик, поэт, критик. — 38, 215, 319, 918, 942, 972
Чюрлёнис (Чурлянис) Микалоюс Константинас (1875—1911), литовский живописец и композитор. — 414, 524

*Шагинян М. С. — 391—397, 481—487,* 921, 935, *947,* 952, 960
Шаляпин Федор Иванович (1873—1938), певец (бас). — 886
Шардин А. (наст. имя и фам. — Петр Петрович Сухонин; 1821—1884), прозаик, финансист. — 304, 940
Шарко Жан Мартен (1825—1893), французский врач, один из основоположников невропатологии и психотерапии. — 183
Шарль Жак Александр Сезар (1746—1823), французский физик. — 285
Швецова Л. К. — 954
Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт. — 452, 868, 912, 937, 974
Шелли Перси Биши (1792—1822), английский поэт, драматург, публицист, философ. — 173
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854), немецкий философ и теоретик искусства, представитель классического идеализма. — 498
Шенгели Георгий Аркадьевич (1894—1956), поэт, переводчик, стиховед. — 33, 619, 795, 801, 987

Шенрок Владимир Иванович (1853—1910), историк литературы. — 750
Шервинский С. В. — 928
Шерон Ж. — 975
Шестаков Д. П. — 906
Шестеркин Михаил Иванович (1866—1908), живописец, секретарь Московского товарищества художников. — 833
Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805), немецкий поэт, драматург, историк, теоретик искусства. — 387, 945, 1001
*Шкловский В. Б.* — 33, *679—696*, 764, 804, 820, 821, *977—978*, 980, 985, 988, 989, 992
Шлёцер Борис Федорович (Фердинандович) (1884—1969), музыкальный и литературный критик, философ, переводчик, журналист. — 35
Шмерлинг В. Г. — 15
Шмидт Анна Николаевна (1851—1905), нижегородская журналистка, автор религиозно-мистических сочинений. — 31, 512, 537, 906, 962, 966
Шмит Федор Иванович (1877—1941), историк искусства, социолог. — 823, 990
Шопен Фридерик (1810—1849), польский композитор и пианист. — 233
Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ, теоретик искусства. — 91—95, 105, 107, 120, 166, 183, 187, 281, 548, 580, 581, 775, 878, 930
Шпет (Шпетт) Густав Густавович (1879—1937), философ, литературовед, переводчик. — 833
Шрейдер А. А. — 967
Шрейтер Н. (наст. имя и фам. — Николай Николаевич Шрейтерфельд), поэт 1900-х гг. — 80
Штейнберг А. З. — 996
Штейнер Рудольф (1861—1925), немецко-австрийский религиозный философ, основатель (1913) и руководитель Антропософского общества. — 35, 345, 517, 525, 527, 586, 587, 594—596, 598, 680, 682, 768, 776, 777, 785, 851, 936, 944, 954, 971, 1003, 1008
Штирнер Макс (наст. имя и фам. — Каспар Шмидт; 1806—1856), немецкий философ, теоретик анархизма. — 832
Штраус Рихард (1864—1949), немецкий композитор, дирижер. — 615
Шуман Роберт (1810—1856), немецкий композитор. — 97

Щепкин Михаил Семенович (1788—1863), актер, реформатор русского театра. — 291, 939
Щербаков Р. Л. — 1001
Щербина Николай Федорович (1821—1869), поэт. — 80

Эзоп. — 971
Эйлер Леонард (1707—1783), математик, механик, физик, астроном; по происхождению швейцарец. — 285, 938
*Эйхенбаум Б. М.* — 33, 36, 532, 693, *755—756*, 909, 965, 979, 982, *983*
Эйхенбаум О. Б. — 983
Эйхендорф Йозеф фон (1788—1857), немецкий поэт, прозаик, драматург. — 832
Экхарт (в тексте: Эккерт, Эккехардт) Иоганн (Мейстер Экхарт; ок. 1260—1327), немецкий философ-мистик, монах-доминиканец. — 275, 300, 312, 345, 886
*Эллис.* — 16, 29, 33, 38, *165—250*, 199, 213, 694, 821, 837, 859, 891, 928, *929*, 930—934, 1001
*Эльсберг Ж.* — *802—837*, *988*
Эмерсон Ралф Уолдо (1803—1882), американский философ, эссеист, поэт. — 434
Эмпедокл из Акраганта (ок. 490—430 до н. э.), древнегреческий философ, поэт, врач, политический деятель. — 771, 776, 778
Энгельс Фридрих (1820—1895), немецкий мыслитель и общественный деятель, один из основоположников марксизма. — 801, 849, 878, 986, 992
Эрберг Конст. (наст. имя и фам. — Константин Александрович Сюннерберг; 1871—1942), теоретик искусства, критик, поэт. — 471
*Эренбург И. Г.* — 22, *469—470*, 957, *958*, 985
Эрн Владимир Францевич (1881—1917), религиозный философ, историк философии, публицист. — 536, 833, 858, 932
Эртель А. И. — 925
Эсхил (525—456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург. — 404, 408, 452, 949
Эткинд А. М. — 996
Эфрос Н. Е. — 14, 20, 21
Эчегарай-и-Эйсагирре Хосе (1832—1916), испанский драматург. — 343

Юдин П. Ф. — 993, 994
Южаков И. И. — 940
Юзов (наст. имя и фам. — Иосиф Иосифович Каблиц; 1848—1893), публицист. — 297, 940
Юнггрен М. — 909
Юсов Н. Г. — 954

Яковенко Борис Валентинович (1884—1949), философ, близкий к неокантианству; один из редакторов сборников «Логос». — 349
Якубович Петр Филиппович (псевдонимы: П. Я., Л. Мельшин и др.; 1860—1911), поэт, прозаик, журналист; революционер-народоволец. — 80, 915

Якушкин Павел Иванович (1822—1872), прозаик, фольклорист, этнограф. — 297, 940
Ямпольский И. Г. — 973
Янжул Иван Иванович (1846—1914), экономист, статистик, профессор Московского университета. — 750, 878
Ярцева В. Н. — 983
Ященко Александр Семенович (1877—1934), правовед, литературный критик, библиограф, издатель. — 36, 908

Artique. — 183
Baulier. — 183
Benseler G. E. — 529, 964
Beyer T. R. — 964, 1008
Gut T. — 964, 1008
Keuchel E. — 37, 909
Kříž G. — 906
Magarotto L. — 984
Pape W. — 964
Peterson R. E. — 1005
Strasser N. — 990
Thayer A. W. — 917
Tissier. — 183

## СОДЕРЖАНИЕ

От издателя . . . . . 5
*А. В. Лавров*. Андрей Белый в критических отражениях . . . . 7

*Андрей Белый*. К «Указателю» критической литературы обо мне . . . . . 30

*Э. К. Метнер*. Симфонии Андрея Белого . . . . . 39
*П. Флоренский*. Спиритизм как антихристианство . . . . . 54
*Валерий Брюсов*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Золото в лазури. — *Вячеслав Иванов*. Прозрачность . . . . . 69
*Ф. Батюшков*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Золото в лазури (стихи и проза) . . . . . 71
*Валерий Брюсов*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Возврат. III симфония . . . . . 75
*Л. Войтоловский*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Возврат. III симфония. М., 1905 . . . . . 77
*Валерий Брюсов*. В защиту от одной похвалы. Открытое письмо Андрею Белому . . . . . 80
*Ник. Поярков*. Андрей Белый . . . . . 83
*Вольфинг <Э. К. Метнер>*. Борис Бугаев против музыки . . . . 89
*Сергей Соловьев*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Кубок метелей. Четвертая симфония . . . . . 102
*Сергей Городецкий*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Кубок метелей. Четвертая симфония . . . . . 105
*Вл. Пяст*. Андрей Белый . . . . . 107
*Антон Крайний <З. Н. Гиппиус>*. Белая стрела . . . . . 116
*Поэт XIX столетия <Тэффи>*. Чающие от юродивого . . . . . 120
*Модест Гофман*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел . . . . . 123
*Сергей Соловьев*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел . . . . . 127
*Сергей Городецкий*. Идолотворчество . . . . . 131
*Вячеслав Иванов*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Пепел . . . . . 140
*Анатолий Бурнакин*. Трагические антитезы <фрагмент> . . . 143

*Сергей Соловьев*. Новые сборники стихов <Рец. на кн.: *Андрей Белый*. Урна. Стихотворения> . . . . . 150
*Валерий Брюсов*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Урна. Стихотворения . . . . . 153
*А. Измайлов*. Пленная мысль . . . . . 157
*Эллис*. Андрей Белый. Из книги «Русские символисты» . . . . 165
*С. Адрианов*. Критические наброски . . . . . 251
*Д. С. Мережковский*. Восток или Запад . . . . . 259
*Николай Бердяев*. Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) . . . . . 267
*А. В. Амфитеатров*. Андрей Белый . . . . . 279
*Вера Станевич*. О «Серебряном голубе» . . . . . 310
*Б. Грифцов*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Символизм; Луг зеленый; Арабески . . . . . 319
*П. Коган*. Очерки по истории новейшей русской литературы <фрагмент> . . . . . 323
*Эмилий Метнер*. Маленький юбилей одной «странной» книги (1902—1912) . . . . . 340
*Федор Степун*. Открытое письмо Андрею Белому по поводу статьи «Круговое движение» . . . . . 342
*Александр Закржевский*. Религия. Психологические параллели <фрагмент> . . . . . 354
*Андрей Полянин <С. Я. Парнок>*. «Петербург» . . . . . 382
*Мариэтта Шагинян*. «Петербург» Андрея Белого . . . . . 391
*Вл. Пяст*. Роман философа . . . . . 398
*Вячеслав Иванов*. Вдохновение ужаса (О романе Андрея Белого «Петербург») . . . . . 401
*Николай Бердяев*. Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») . . . . . 411
*В. Г. Голиков*. Космический вихрь . . . . . 419
*Александр Гидони*. «Омраченный Петроград» . . . . . 432
*И. Игнатов*. Об Андрее Белом . . . . . 447
*М. Гершензон*. Мудрость Пушкина <фрагмент> . . . . . 450
*Сергей Есенин*. Отчее слово (По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев») . . . . . 453
*Григорий Робакидзе*. Андрей Белый . . . . . 456
*Илья Эренбург*. Портреты русских поэтов <фрагмент> . . . . . 469
*М. Кузмин*. Мечтатели . . . . . 471
*Виктор Ховин*. От Леонида Ледяного к Андрею Белому и обратно . . . . . 473
*Мариэтта Шагинян*. Андрей Белый . . . . . 481
*С. Аскольдов*. Творчество Андрея Белого . . . . . 488
*Л. Троцкий*. Литература и революция <фрагмент> . . . . . 514

*А. Г. Горнфельд*. Научная глоссолалия . . . . . 520
*Валерий Брюсов*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Глоссалолия. Поэма о звуке . . . . . 529
*К. Мочульский*. Новое учение Андрея Белого . . . . . 532
*Николай Бердяев*. Мутные лики . . . . . 535
*Иванов-Разумник*. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый <фрагменты> . . . . . 543
*Вершины* . . . . . 543
*Андрей Белый* . . . . . 545
*К истории текста «Петербурга»* . . . . . 598
*«Петербург»* . . . . . 610
*«Весть весны» (Поэма Андрея Белого)* . . . . . 668
*Виктор Шкловский*. Андрей Белый . . . . . 679
*Ольга Форш*. «Пропетый Гербарий» . . . . . 697
*А. Векслер*. «Эпопея» А. Белого (Опыт комментария) . . . . . 710
*Владислав Ходасевич*. Аблеуховы—Летаевы—Коробкины . . 732
*Владислав Ходасевич*. <Рец. на кн.:> *Андрей Белый*. Крещеный китаец . . . . . 753
*Б. Эйхенбаум*. «Москва» Андрея Белого . . . . . 755
*П. М. Бицилли*. О некоторых особенностях русского языка. По поводу «Москвы под ударом» Андрея Белого . . . . . 757
*Тициан Табидзе*. Андрей Белый . . . . . 761
*А. Воронский*. Мраморный гром (Андрей Белый) . . . . . 765
*В. Жирмунский*. По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому . . . . . 794
*Ж. Эльсберг*. Творчество Андрея Белого-прозаика . . . . . 802
*Николай Оцуп*. Об Андрее Белом. К 50-летию со дня рождения 838
*Л. Тимофеев*. О «Масках» А. Белого . . . . . 842
*Б. Пильняк, Б. Пастернак, Г. Санников*. Андрей Белый <Некролог> . . . . . 851
*Георгий Адамович*. Памяти Андрея Белого . . . . . 853
*Владислав Ходасевич*. «Начало века» . . . . . 856
*Владислав Ходасевич*. От полуправды к неправде . . . . . 867
*Георгий Адамович*. Андрей Белый и его воспоминания . . . . . 872
*Ф. Степун*. Памяти Андрея Белого . . . . . 883

Примечания . . . . . 905
Книги Андрея Белого . . . . . 1003
Указатель имен . . . . . 1009

*Учебное издание*

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ: PRO ET CONTRA

Составитель:
*А. В. Лавров*

Редактор: *С. Н. Казаков*
Корректор: *Н. М. Баталова*
Верстка: *С. В. Степанов*

Лицензия № 00944
от 09.02.2000 г.

Сдано в набор 27.08.03. Подписано в печать 22.07.04. Формат 60 × 90 $^1/_{16}$.
Бум. офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 65,50.
Тираж 1000 экз. Зак. № 3458

По вопросам оптовых закупок обращаться по адресам: 191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15, Издательство Русского Христианского гуманитарного института. Факс: (812) 117–30–75; e-mail: editor@rchgi.spb.ru.
URL: http://www.rchgi.spb.ru;
ИТД «Летний сад»:
Тел. в С.-Петербурге: (812) 232–21–04;
Тел. в Москве: (095) 290–06–88

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12